

ROMEL MOGA



BACALAUREAT

REPERE LITERARE

Ediția
SPIRU HADET

ROMEL MOGA

REPERE LITERARE

**Subiecte posibile - sugestii de
rezolvare**

- ediția a II-a, revizuită și adăugită -

Editura "Spiru Haret"
1999

Lucrare elaborată în conformitate cu *Programa de bacalaureat* aprobată de M.E.N. pentru anul școlar 1999 - 2000



Editura
"Spiru Haret"

Casa Corpului Didactic

Str. Octav Botez, nr.2A, Iasi, 6600
telefon: 032/210424; fax: 032/113771;
adresa e-mail: ccd@mail.dntis.ro

Tehnoredactare: *ing. Diana DIMITRIU*
Coperta: *ing. Daniel DIMITRIU*

ISBN 973-9259-72-3

© Editura "Spiru Haret"

Cuvânt înainte

În ultimii ani, au apărut mai multe lucrări destinate pregătirii candidaților la diferite examene (de admitere în liceu, de bacalaureat, de admitere în facultate), privind Limba și literatura română. Aproape toate păcătuiesc prin ceva: unele oferă, de-a gata, comentarii stufoase, pline de banalități (istorist- sociologizante), redactate într-un stil cenușiu, incolor, altele sunt prea schematice, oferind o imagine reduționistă, simplificatoare despre disciplina Limba și literatura română. Cu lucrarea *Repere literare*, scrisă de excelentul profesor **Romel Moga**, de la una din cele mai prestigioase școli din Iași (Liceul "Costache Negruzzi"), ne aflăm în fața unei izbutite încercări de a soluționa posibile subiecte pentru examenul oral (sau scris), la bacalaureat, privind această disciplină. Autorul, stăpânind perfect conținutul științific al obiectului, cu o bogată experiență la catedră, oferă "sugestii de rezolvare" a diferitelor tipuri de subiecte (de la prezentarea acțiunii unor opere, până la comentarea diverselor componente structurale ale textelor literare - structură propriu-zisă, personaje, limbaj artistic sau fragmente întregi-).

Calitatea esențială a cărții profesorului Romel Moga este că evită verbiajul, demersul pur descriptiv, amănuntele sufocante de ordin istorico-literar, aspecte întâlnite în alte lucrări cu aceeași destinație, reținând esențialul problemelor de rezolvat și punându-și la contribuție, în mod cu totul lăudabil, capacitatea de a identifica atributele fundamentale, puterea de a sintetiza și sistematiza aceste aspecte principale. O altă virtute, deosebit de importantă, este calitatea discursului critic, a "sugestiilor" avansate, acestea distingându-se, evident, prin limpezimea interpretărilor, prin substanța lor elevată, prin precizia și concizia expresiei și, nu în ultimă instanță, prin utilizarea unei terminologii moderne, la zi cu ultimele cercetări din domeniul criticii, teoriei literare și acela al esteticii. Nu putem eluda, aici, spiritul deschis al sugestiilor, modestia cu totul remarcabilă a demersului interpretativ, așa cum îi stă bine unui profesor care are conștiința relativității observațiilor critice.

Cartea profesorului Romel Moga oferă ceea ce este esențial sub aspect științific, în rezolvarea unor probleme de literatură, lăsând libertate fiecărui candidat să dezvolte sugestiile sale, funcție de sensibilitatea, cultura, gustul estetic și puterea de exprimare a fiecăruia.

Recomandăm, fără rezerve, cartea aceasta celor interesați (care pot fi nu numai candidații înșiși, ci chiar și profesorii de literatură română).

Prof.univ.dr.Constantin Parfene

CUPRINS

CONCEPTE OPERAȚIONALE

1. Curente culturale și literare	11
2. Genuri și specii literare	14
3. Structura operei literare	16
4. Figuri de stil	19
5. Elemente de prozodie	21
6. Concepte estetice și filozofice	22
7 Etape ale evoluției literaturii române	24

PROZA ȘI DRAMATURGIA

I. COSTACHE NEGRUZZI	29
1. Prezența compoziția și subiectul nuvelei istorice "Alexandru Lăpușneanul"	29
2. Reliefați principalele trăsături portretistice ale personajului Alexandru Lăpușneanul din nuvela cu același titlu	31
3. Evidențiați elementele specifice esteticii romantice din nuvela "Alexandru Lăpușneanul"	33
II. BOGDAN-PETRICĂIU HASDEU	35
1. Motivați titlurile celor cinci cânturi ale dramei istorice "Răzvan și Vidra" ("Un rob pentru un galben", "Răzbunarea", "Nepoata lui Moțoc", "Încă un pas", "Mărirea")	35
2. Argumentați că Răzvan este un personaj romantic, având în vedere și următorul citat (...)	37
3. Realizați portretul Vidrei, pornind de la următorul fragment(...)	38
III. ION CREANGĂ	39
1. Prezența tematica și structura compozițională a "Amintirilor din copilărie"	39
2. Reliefați principalele mijloace de individualizare a personajelor din "Amintiri din copilărie"	41
3. Relevați modalitățile de realizare a umorului în "Amintiri din copilărie"	43
4. Notați patru elemente de oralitate a stilului, existente în următorul fragment(...) din : "Amintiri din copilărie" de Ion Creangă ...	47

5. Indicați principalele motive narrative ale basmului "Harap Alb", relevând semnificația lor	50
6. Explicați semnificația drumului din "Povestea lui Harap Alb", de Ion Creangă	52
7. Demonstrați fuziunea real-fabulos în basmul "Harap Alb"	53
IV. ION LUCA CARAGIALE	56
1. Prezentați evoluția conflictului din comedia "O scrisoare pierdută"	56
2. Argumentați apartenența personajului Cațavencu la o anumită tipologie literară	58
3. Identificați dominanta de caracter a personajelor din comedia "O scrisoare pierdută"	60
4. Evidențiați principalele modalități de realizare a comicului din piesa "O scrisoare pierdută"	61
5. Prezentați compoziția nuvelei "În vreme de război" de I.L. Caragiale	65
6. Prezentați succint două acțiuni ale personajului literar Stavrache din nuvela "În vreme de război"	66
7. Comentați deznodământul din nuvela "În vreme de război"	67
8. Evidențiați perspectiva estetică naturalistă în construcția personajului Stavrache	69
V. IOAN SLAVICI	71
1. Prezentați tematica și momentele subiectului nuvelei "Moara cu noroc" de I. Slavici	71
2. Comentați semnificațiile deznodământului nuvelei "Moara cu noroc"	74
3. Reliefați rolul analizei psihologice în conturarea personajului Ghiță	74
4. Prezentați principalele trăsături portretistice ale personajului Ana	77
VI MIHAIL SADOVEANU	79
1. Prezentați temele operei sadoveniene	79
2. Evidențiați interferența tradiției și a miticului în romanul "Baltagul"	81
3. Prezentați motivul drumului din romanul "Baltagul", reliefând semnificațiile lui	83
4. Comentați finalul romanului "Baltagul"	85

5 Prezențați , la alegere, unul din romanele istorice "Frații Jderi",
"Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă" 86

6. Demonstrează existența unor relații între balada "Miorița" și romanul
"Baltagul" 91

VII LIVIU REBREANU 92

1. Evidențiază contribuția lui L. Rebreanu la dezvoltarea romanului
românesc modern 92

2. Reliefați caracterul simetric al compoziției romanului "Ion" ... 94

3. Analizați drama personajului Ion din romanul cu același titlu . 95

4. Prezențați problematica și subiectul romanului "Pădurea
spânzuraților" 97

5. Analizați criza morală și psihologică a personajului Apostol Bologa
din romanul "Pădurea spânzuraților" 100

VIII CAMIL PETRESCU 102

1. Prezențați compoziția romanului "Ultima noapte de dragoste, întâia
noapte de război", relevând elementele novatoare ale esteticii lui
Camil Petrescu 102

2. Reliefați drama personajului Ștefan Gheorghidiu, pornind de la
afirmația: "Dincolo de conștiință totul e o bestialitate" 104

IX. HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU 106

1. Evidențiază trei elemente specifice romanului de analiză psihologică
în "Concert din muzică de Bach" 106

2. Comentați titlul romanului "Concert din muzică de Bach" ... 108

X. GEORGE CĂLINESCU 110

1. Prezențați problematica și subiectul romanului "Enigma Otiliei" 110

2. Relevați principalele trăsături ale personajului "moș Costache" 112

3. Relevați trăsăturile portretistice ale personajului Stănică Rațiu 114

4. Argumentați complexitatea personajului Otilia 115

5. Particularități tehnice narative și descriptive în romanul "Enigma
Otiliei" 116

XI. MIRCEA ELIADE 117

1 Relevați complexitatea personalității lui Mircea Eliade și principalele
domenii de manifestare 117

2 Evidențiază caracterul specific al fantasticului eliadesc 119

3. Prezențați subiectul povestirii "La țigănci", reliefând *intruziunea*
sacruului în profan 120

4. Comentări deznodământul nuvelei "La țigănci"	123
5. Prezentări subiectul romanului "Maitreyi"	123
6. Demonstrați complexitatea personajului "Maitreyi"	125
XII VASILE VOICULESCU	126
1. Prezentări subiectul povestirii "Lostrița", evidențiind specificul fantasticului voiculescian	126
XIII MARIN PREDĂ	130
1. Prezentări problematica și compoziția romanului "Moromeții" (vol. I, II)	130
2. Explicați natura conflictelor din familia lui Ilie Moromete	132
3. Demonstrați complexitatea personajului Ilie Moromete	133
4. Relevați particularitățile stilistice esențiale ale romanului "Moromeții"	134
XIV. MARIN SORESCU	136
1. Demonstrați caracterul parabolic al piesei "Iona"	136
2. Prezentări deznodământul dramei "Iona"	138
POEZIA	
I. LITERATURA POPULARĂ	139
1. Relevați tematica și structura motivelor baladei "Miorița"	139
2. Evidențiați sensul alegoriei din balada "Miorița"	142
3. Prezentări momentele subiectului baladei "Monastirea Argeșului", și principalele motive	143
4. Argumentați că "Toma Alimoș" este o baladă voinicească	145
5. Conturați frumusețea morală a domnitorului din balada populară "Constantin Brâncoveanu"	146
II. VASILE ALECSANDRI	148
1. Particularitățile tematice ale "Pastelurilor"	148
2. Prezentări două caracteristici ale ciclului "Pasteluri", cu exemplificări	149
III. MIHAI EMINESCU	151
1. Conturați portretul "poetului național" Mihai Eminescu	151
2. Indicați principalele teme și motive ale operei eminesciene	153
3. Dimensiuni ale romantismului eminescian (structuri poetice, vizionarism etc.)	154

4	Identificați particularitățile eminescianismului	157
5	Comentați versurile (...) din poezia "Sara pe deal"	159
6	Comentați versurile (...) din poezia "Revedere"	161
7	Prezentați structura poemului "Luceafărul"	162
8	Interpretați sensurile alegorice ale poemului "Luceafărul"	164
9	Prezentați semnificația celor două metamorfoze ale "Luceafărului" din poemul cu același titlu	167
10	Relevați două ipostaze ale geniului în "Luceafărul"	169
11	Relevați două ipostaze ale femeii iubite în "Luceafărul"	171
12	Prezentați tabloul cosmogoniei din "Scrisoarea I"	173
13	Relevați aspectele de satiră din "Scrisoarea I"	175
14	Condiția omului de geniu din poezia "Glossă"	177
15	Comentați versurile (...) din "Odă (în metru antic)"	179
IV.	ALEXANDRU MACEDONSKI	181
1	Evidențiați elementele romantice în poemul "Noaptea de decembrie" de Al. Macedonski	181
2	Evidențiați elementele simboliste din poemul "Noaptea de decembrie"	182
3	Condiția geniului în poemul "Noaptea de decembrie"	185
4	Comentați fragmentul final din poezia "Noapte de decembrie"	186
5	Comentați versurile (...) din "Rondelul rozelor de august"	187
V.	OCTAVIAN GOGA	188
1	Ilustrați, universul poetic al lui O.Goga	188
2	Argumentați concepția lui O.Goga despre rolul poetului și al poeziei, pe baza operei literare "Rugăciune"	189
VI.	GEORGE BACOVIA	192
1	Relevați universul poetic al creației lui G.Bacovia	192
2	Comentați versurile poeziei "Plumb", evidențiind semnificațiile acestui simbol dominant	195
3	Comentați versurile (...) din poezia "Lacustră"	196
4	Relevați sentimentul singurătății pe baza poeziilor "Plumb" și "Lacustră"	197
	Miniantologie: G.BACOVIA	199
VII.	TUDOR ARGHEZI	201
1	Relevați temele creației argheziene	201

2	Reliefați principalele modalități de inovare a limbajului poetic arghegian	204
3.	Argumentați caracterul de artă poetică al poeziei "Testament"	206
4.	Comentați versurile (...) din poezia "Testamentul"	207
5	Interpretați polisemantismul cuvântului "carte" din poezia "Testament"	209
6	Demonstrați raportul dintre ideea de "credință și tăgadă" în "Psalmii" arghezieni	210
	Miniantologie: TUDOR ARGHEZI	212
VIII.	LUCIAN BLAGA	215
1	Identificați etapele și particularitățile lirismului blagian	215
2.	Evidențiați concepția artistică a lui Lucian Blaga exprimată în poezia "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"	217
3.	Comentați versurile (...) din poezia "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"	219
4.	Comentați versurile (...) din poezia "Paradis în destrămare"	220
	Miniantologie: LUCIAN BLAGA	221
IX.	ION BARBU	226
1	Prezentați etapele creației barbiene	226
2	Reliefați problematica și compoziția baladei "Riga Crypto și lapona Enigel"	229
3.	Comentați imaginile poetice din următorul fragment al baladei "Riga Crypto și lapona Enigel":	230
X.	VASILE VOICULESCU	232
1	Evidențiați particularitățile liricii lui V.Voiculescu	232
2.	Motivați titlul poeziei "În Grădina Ghetsemani", comentând versurile semnificative	233
3	Comentați versurile (...) din poezia "În grădina Ghetsemani"	234
4.	Comentați următorul citat (...) din "Sonetul CLXXXIII"	235
XI.	NICHITA STĂNESCU	237
1.	Evidențiați particularitățile semnificative ale liricii lui N. Stănescu.	237
2.	Explicați titlul poeziei "Leoaică tânără, iubirea", comentând imaginile semnificative	238
3	Argumentați că poezia "Evocare" este o artă poetică	240

TEME DE ORIENTARE CULTURALĂ

I. ROMANTISMUL - ESTETICA	241
DACIA LITERARĂ	243
1. Relevați principalele idei din "Introducere" la "Dacia literară" a lui Mihail Kogălniceanu	243
2. Demonstrați rolul "Daciei literare" în orientarea literaturii române	243
JUNIMEA ȘI CONVORBIRI LITERARE	246
1. Importanța "Junimii" și a "Convorbirilor literare"	246
2. Argumentați rolul lui T. Maiorescu de îndrumător al culturii și literaturii române	248
3. Relevați principiile estetice fundamentale promovate de Titu Maiorescu în studiile sale	250
II. SIMBOLISMUL - ESTETICA	252
1. Teme și motive simbolice	253
III. MODERNISM ȘI TRADIȚIONALISM	254

LIMBA ROMÂNĂ

I. ORIGINEA ȘI DEZVOLTAREA LIMBII ROMÂNE	256
1. Precizați etapele dezvoltării limbii române	256
II. CONCEPTE LINGVISTICE:	258
III. STILURILE LIMBII ROMÂNE	258
1. Prezentați stilurile limbii române și caracteristicile lor	258
IV. TIPURI DE COMPUNERE	261
V. ASPECTE GRAMATICALE: Unele probleme de acord gramatical	264
VI. ASPECTE LEXICALE	267
Subiectele probelor scrise de la examenul de bacalaureat, 1999	270

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ	273
------------------------------	-----

CONCEPTE OPERAȚIONALE

1. Curente culturale și literare

- **Curent cultural** - o mișcare de idei grupând oameni de cultură (filozofi, savanți, scriitori, etc.) dintr-o anumită epocă, uniți printr-un program *ideologic* comun (Ex. umanismul, iluminismul ș.a.).
- **curentul literar** - o mișcare artistică grupând scriitorii dintr-o anumită epocă, uniți printr-un program *estetic* comun (Ex. clasicismul, romantismul, realismul ș.a.).
- **umanism** - curent cultural caracteristic epocii Renașterii (sec. XIV - XVII) militând pentru perfectibilitatea ființei umane prin raportarea ei la valorile antichității greco-latine..
- **iluminism** - curent cultural caracteristic epocii de ascensiune a burgheziei (sec. XVIII), militând pentru "luminarea" poporului prin răspândirea culturii în rândul maselor (înființarea de școli, propagarea cărților și a publicațiilor de popularizare a științelor etc.).
- **clasicism** - curent literar (artistic) apărut în Franța (sec. al XVII-lea); se definește prin susținerea *primatului rațiunii*, prin îmbinarea utilului cu plăcutul; pune accent pe rigoare, armonie și echilibru, precum și pe respectarea, în teatru, a regulii celor trei unități (de loc, de timp, de acțiune), după modelul antichității greco-latine.
- **romantism** - curent literar (artistic) opus clasicismului prin respingerea *primatului rațiunii* în favoarea *căldurii sentimentelor*; principalele trăsături: evaziunea în trecut, în natură sau în vis, gustul pentru mister și fantastic, preferința pentru eroi excepționali, cu o structură antitetică, stil retoric, discursiv (apărut în Franța, Germania, Anglia (la sfârșitul secolului al XVIII-lea, începutul secolului al XIX-lea).

- **realism** - curent literar (artistic) manifestat cu precădere în a două jumătăți a secolului al XIX-lea (apărut în Franța, Anglia, Rusia) al cărui program estetic se definește prin următoarele trăsături: reflectarea veridică și obiectivă a realității, înfățișarea mediilor sociale (văzute cu un ochi critic) și a personajelor tipice aflate în împrejurări tipice, adoptarea unui stil neutru, impersonal.
- **naturalism** - curent literar constituit în Franța (între 1860 - 1880) teoretizat de scriitorul E.Zola, caracterizat prin reproducerea cu fidelitate a realității, natura umană fiind considerată rezultatul a doi factori determinanți: ereditatea și mediul social.
- **parnasianism** - curent literar (manifestat în poezie) apărut în Franța la începutul secolului al XIX-lea, ca o reacție la romantism; pledează pentru o poezie "rece", impersonală, (picturală); subiectivitatea fiind aproape suprimată, parnasienii își îndreaptă atenția către perfecțiunea formei; va fi cultivată, cu precădere, poezia cu formă fixă: sonetul, rondelul. (Termenul provine de la numele muntelui mitologic Parnas).
- **simbolism** - curent literar (artistic) constituit în Franța la sfârșitul secolului al XIX-lea, ca o reacție față de parnasianism și față de retorismul romantic. Estetica simbolică (definită, în linii mari, de poetul francez Jean Moréas în articolul manifest "Le symbolism - 1886) urmărește să elimine din poezie confesiunea, mărturisirea directă, emoțiile poetice urmând a fi doar *sugerate* prin simboluri. Stările lirice preferate sunt cele nedefinite, precum melancolia, reveria, nostalgia ș.a..
- **expresionism** - curent literar (artistic) apărut la începutul secolului al XX-lea în Germania, definind un lirism ce irumpe năvalnic, fiind *expresia* unei descătușări afective, a unei tensiuni lăuntrice nestăvilite, de natură metafizică; expresioniștii situează în centrul universului *eul poetic*, stabilind "relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul" (L.Blaga).
- **tradiționalism** - atașament (exagerat) față de tradiție (care și-ar găsi expresia în folclor, istorie, credința religioasă, primitivism); se opune modernismului și respinge ideea de civilizație tehnică (sunt considerate tradiționaliste curentelee sămănătorism și poporanism).

- **sămănătorism** - termenul provine de la titlul revistei "Sămănătorul" fondată de A.Vlahuță și G.Coșbuc în 1901; sămănătorismul definește orientarea ideologică și estetică românească (de la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului XX) care își propune promovarea unei literaturi cu un pronunțat specific național; oferă o perspectivă idilică asupra satului văzut în opoziție cu orașul., exprimând regretul după trecut.
- **poporanism** - curent ideologic și estetic de la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului XX; pe plan literar, recomandă interesul și compasiunea pentru țăranime, respingând idealizarea și pitorescul căutat al sămănătoriștilor.
- **modernism** - termenul definește spiritul novator în planul creației artistice, prin opoziție cu tradiția; modernismul este opus tradiționalismului subsumând toate curentele de avangardă: expresionism, dadaism, futurism, cubism, suprarealism ș.a..
- **sincronism** - principiu cultural formulat în literatura română de criticul Eugen Lovinescu, conform căruia, în epoca modernă, cultura și civilizația unui popor ar putea progresa rapid prin adoptarea unor valori aparținând culturilor și civilizațiilor superioare, ceea ce ar determina un ansamblu unitar de trăsături spirituale, un "spirit al veacului"..
- **avangardism** - denumire generică dată curentelor literar-artistice care încercau să nege arta tradițională, recurgând la formule estetice îndrăznețe, uneori excentrice.
- **existențialism** - curent filozofic și literar manifestat îndeosebi după 1940 (termenul a fost introdus de filozoful danez Heidegger în 1927) reflectând criza societății burgheze care generează sentimentul alienării (înstrăinării), al însingurării, al absurdului, al imposibilității comunicării (vezi "Iona", de Marin Sorescu).
- **ermetism** - tendință generală în arta modernă de incifrare a mesajului artistic; în poezie se manifestă printr-un limbaj dificil, obscur, criptic.

2. Genuri și specii literare

- **gen literar** - noțiunea definește gruparea de opere similare prin modul de structurare a conținutului și prin adoptarea unor procedee estetice comune.
- **specie literară** - subdiviziune a genului literar; întrunește caracteristicile generale ale genului din care face parte, dar se individualizează prin anumite trăsături particulare.
- **genul epic** - cuprinde totalitatea operelor literare în care ideile și sentimentele scriitorului sunt exprimate prin intermediul acțiunii și al personajelor, având ca principal mod de expunere narațiunea: schița, povestirea, nuvela, romanul etc..
- **schita** - specie a genului epic, de proporții reduse, cu o acțiune simplă, desfășurată în mod liniar, surprinzând un singur moment semnificativ din viața unuia sau mai multor personaje.
- **povestirea** - specie a genului epic ce relatează întâmplări din perspectiva unui personaj-narator, el însuși martor sau participant la acțiune; din acest motiv povestirea are un pregnant caracter subiectiv.
- **nuvela** - specie a genului epic mai amplă decât schița, înfățișând mai multe aspecte semnificative din existența unuia sau mai multor personaje, prezentate în mediul lor de viață.
- **romanul** - specie a genului epic de mari dimensiuni, cu acțiunea complexă, structurată pe două sau mai multe planuri (cu conflicte multiple), oferind astfel o imagine amplă și profundă asupra vieții.
- **balada** - specie a genului epic, în versuri, în care autorul narează, de obicei, fapte neobișnuite inspirate din tradiția populară.
- **poemul eroic** - specie a genului epic, în versuri, cu o acțiune mai bogată decât a baladei, evocând fapte eroice din istoria unui popor, săvârșite de personaje însuflețite de sentimente nobile.
- **epopeea** - specie a genului epic, în versuri, de ample dimensiuni, istorisind evenimente cruciale din viața unui popor (cu precădere întâmplări eroice) la care iau parte și forțe supranaturale (zei etc.).

- **genul liric** - cuprinde totalitatea operelor literare (în versuri) în care autorul își exprimă în mod direct propriile sentimente, aspirații; având în prim plan eul poetic, creația lirică (lipsită, evident, de acțiune și personaje, în sens tradițional) se realizează sub forma unei confesiuni, a unei meditații etc..
- **elegia** - specie a genului liric în care poetul își comunică sentimente de tristețe, de regret, de melancolie.
- **oda** - specie a genului liric în care sunt exprimate sentimente de preamărire și admirație pentru o personalitate, față de patrie, limba unui popor etc..
- **pastel** - specie a genului liric care exprimă anumite stări sufletești prin intermediul zugrăvirii unui colț din natură.
- **idila** - specie a liricii pastorale, în care natura câmpenească slujește ca decor pentru redarea unui moment de calmă fericire din viața omului; eglogă=idilă cu dialog.
- **meditația** - specie a liricii filozofice în care lirismul se îmbină cu reflecția filozofică asupra existenței umane sau a universului.
- **satira** - specie a genului liric în care sunt ridiculizate aspecte negative ale societății (vezi "Scrisorile" lui M.Eminescu).
- **poemul liric** - creație lirică cu o construcție asemănătoare poemului epic, având un conținut preponderent subiectiv și personaje simbolice (vezi "Luceafărul" de M.Eminescu).
- **psalm** - specie a genului liric de inspirație religioasă sasemănătoare unei ode sacre, în care se exprimă un sentiment de preamărire, de admirație la adresa divinității.
- **poezii cu formă fixă**: sonetul, rondelul, gazelul, glossa;
- **sonetul** - poezie cu formă fixă alcătuită din 14 versuri (două catrene și două terține), catrenele având rimă îmbrățișată, iar terținele fiind legate cel puțin printr-o rimă comună.
- **rondelul** - poezie cu formă fixă, alcătuită din trei catrene și un vers independent; primele două versuri sunt identice cu versurile 7 și 8, iar versul independent este identic cu primul.
- **gazelul** - poezie cu formă fixă, alcătuită din distihuri (strofă din două versuri); se folosește aceeași rimă din primul distih în versul al doilea din celelalte distihuri.

- **glossă** - poezie cu formă fixă, alcătuită din tot atâtea strofe, câte versuri are strofa inițială, plus prima strofă inversată; caracteristic versificației glossei este dezvoltarea fiecărui vers al strofei inițiale în câte o strofă separată, fondul acestei poezii având un caracter filozofic.
- **genul dramatic** - cuprinde totalitatea operelor literare scrise pentru a fi reprezentate pe scenă, având ca unic mod de expunere dialogul dintre personaje.
- **tragedia** - specie a genului dramatic prezentând personaje inflexibile, angajate într-un puternic conflict (fie cu destinul potrivnic, fie cu ordinea prestabilită a lumii) ce duce la moartea personajelor (moarte fizică sau sufletească).
- **comedia** - specie a genului dramatic care satirizează moravuri sociale, caractere etc. prin adaptarea unor procedee artistice menite să provoace hazul spectatorilor, conflictul fiind derizoriu, iar deznodământul vesel.
- **drama** - specie a genului dramatic reflectând complexitatea vieții reale prin surprinderea momentelor ei vesele sau triste, așa cum este în mod obișnuit existența umană.

3. Structura operei literare

- **structură (compoziție)** - termenul e folosit cu sensul de alcătuire, organizare a componentelor unei opere literare, într-o anumită ordine; în alt sens (structuralist) conceptul definește părțile constitutive ale unei opere literare care fuzionează într-un întreg indivizibil, unitar.
- **operă literară** - creație ficțională în versuri sau în proză, reflectând realitatea prin imagini artistice, realizate cu ajutorul limbajului conotativ.
- **conotație** - atribuirea de sensuri figurate unui cuvânt, în funcție de context.
- **denotație** - folosirea cuvântului cu sensul propriu, obișnuit.

- **image artistică** - un tablou de viață, produs al imaginației; transfigurarea artistică a unei realități, conform viziunii autorului.
- **viziune artistică** - modul propriu (specific) de reflectare a realității obiective, în funcție de personalitatea scriitorului (de concepțiile sale despre lume și viață, de sensibilitatea și cultura sa).
- **subiect (acțiune)** - totalitatea întâmplărilor dintr-o operă epică (dramatică), structurate într-o anumită succesiune.
- **expozițiune** - partea introductivă a subiectului cuprinzând referiri la locul, timpul (cadrul spațial și temporal) acțiunii și la unele personaje.
- **intriga** - momentul subiectului surprinzând conflictul ce imprimă un anumit curs evenimentelor relatate.
- **conflict** - confruntarea (de natură socială, psihologică, filozofică etc.) între forțe potrivnice sau diferite (idei, atitudini, sentimente).
- **desfășurarea acțiunii** - partea cea mai amplă a subiectului, cuprinzând totalitatea întâmplărilor (ce se succed în mod gradat) determinate de intrigă.
- **punct culminant** - momentul de maximă încordare a acțiunii unei opere literare.
- **deznodământ** - termenul definește sfârșitul acțiunii unei opere literare.
- **prolog** - partea ce precede subiectul unei opere literare (epice, dramatice) slujind ca o modalitate de punere în temă în legătură cu evenimentele ce vor fi relatate.
- **epilog** - partea finală a unei opere literare, după încheierea acțiunii, cuprinzând unele observații, concluzii ale autorului.
- **temă** - un aspect dintre cele mai generale ale realității surprinse artistic în opera literară: natura, iubirea, copilăria, destinul, războiul etc..
- **motiv (literar)** - un element cu grad de generalitate care se repetă în diferite momente ale aceleiași opere sau în creații diferite, acumulând, de fiecare dată, noi semnificații.
- **leitmotiv** - repetarea cu insistență a unui anumit motiv literar în aceeași operă, la anumite intervale.
- **ideea (semnificația) operei literare** - termenul relevă concepția de bază care modelează atitudinea scriitorului față de tema abordată.

- **moduri de expunere** - modalități artistice de relatare a conținutului unei opere literare: narațiunea, descrierea, dialogul, monologul.
- **narațiunea** - mod de expunere constând în relatarea de către scriitor a unor fapte, întâmplări săvârșite de personaje.
- **descrierea** - mod de expunere constând în prezentarea caracteristicilor unui peisaj, obiect sau ale unei ființe.
- **dialog** - mod de expunere constând în reproducerea convorbirii dintre două sau mai multe personaje.
- **monolog** - mod de expunere constând în vorbirea unui singur personaj, neîntrerupt de receptor;
- **monolog interior** - vorbirea personajului se adresează sieși; personajul vorbește cu sine însuși.
- **episod** - un singur moment (o parte) dintr-o operă epică; un anumit aspect al acțiunii.
- **personaj** - imagine transfigurată artistic a unei persoane; "eroul" unei opere literare.
- **tipologie** - ramură a psihologiei care studiază trăsăturile psihice caracteristice diverselor tipuri de oameni (arivistul, demagogul, avarul etc.) și relațiile reciproce ce se stabilesc între ele.
- **Clasificarea personajelor:**
 - a) după locul în operă: principal, secundar, episodic.
 - b) după semnificația etică: pozitiv, negativ.
 - c) după amploarea "construcției": unilateral, complex.
 - d) după modul cum evoluează sau nu: evolutiv, static.
 - e) după raportul real-imaginar: real, supranatural, legendar, mitic.
 - f) din perspectivă estetică: clasic, romantic, realist, naturalist, simbolic, alegoric.
 - g) după cum se constituie: individual, colectiv.
- **caracterizare de personaj** - procedeu prin care se stabilește poziția eroului în operă, tipul uman, trăsăturile fizice și morale, relațiile cu celelalte personaje.
 - a) directă: de către autor, de către personajul însuși, de către alte personaje.
 - b) indirectă: din fapte, comportament, gânduri și frământări sufletești, din felul de a vorbi, aspectul exterior, mediul de viață, relația cu alte personaje

4. Figuri de stil

- **figură de stil** - procedeu prin care se modifică înțelesul propriu al unui cuvânt sau al unei construcții gramaticale pentru a da mai multă forță de sugestie imaginii rezultate. Se pot grupa astfel: a) figuri de stil care se bazează pe sensurile figurate ale cuvântului- tropi; b) figuri de sintaxă poetică; c) figuri fonologice (bazate pe latura sonoră a cuvântelor).
- a) **figuri de stil care se bazează pe sensurile figurate ale cuvântului - tropi.** ;
- ⊙ **alegoria** - figură de stil alcătuită dintr-o suită de metafore, personificări, comparații formând o imagine unitară, menită a sugera atitudini, idei abstracte (vezi "*Miorița*").
- **comparația** - figură de stil constând în alăturarea a doi termeni (persoane, obiecte, acțiuni etc.) pe baza unor însușiri comune, cu scopul de a reliefa caracteristicile primului termen.
- **epitetul** - figură de stil relevând însușirile deosebite ale obiectelor sau acțiunilor, așa cum se reflectă în fantezia scriitorului.
- **hiperbola** - figură de stil constând în exagerarea trăsăturilor unui obiect (ființă, lucru, fenomen) cu scopul de a reliefa anumite caracteristici menite să-l impresioneze pe cititor; **litota** - reprezintă inversul hiperbolei, exagerând micimea.
- **metafora** - figura de stil constând în înlocuirea unui termen cu sens obișnuit, printr-un cuvânt (expresie) cu sens figurat, pe baza unei comparații subînțelese; **metafora plasticizantă** - care plasticizează, dă relief, contur unei imagini, conferindu-i mai multă expresivitate; **metaforă revelatorie** - care dezvăluie, care duce la descoperirea unui adevăr, prin voința divină.
- **metonimia** - figura de stil "înrudită" cu metafora, în care substituirea unui termen prin altul nu se face pe baza raporturilor de asemănare, ci printr-o inversare a categoriilor logice; cauza prin efect, abstractul prin concret, obiectul posedat în locul posesorului, conținutul prin obiectul care îl conține etc..

- **sinedoca** - figură de stil "înrudită" cu metonimia în care substituirea unui termen prin altul se face pe baza raportului dintre întreg și parte; se substituie pluralul cu singularul, generalul prin particular, obiectul prin materialul din care e confecționat etc..
- **personificarea** - figura de stil prin care se atribuie ființelor necuvântătoare (obiectelor, fenomenelor) manifestări omenești.
- **simbol** - procedeu artistic prin care anumite noțiuni abstracte, caracteristici ale obiectelor sunt sugerate printr-un "semn" concret.

b) figuri de sintaxă poetică;

- **anafora** - procedeu stilistic constând în repetarea unuia sau mai multor cuvinte, la începutul unor versuri succesive.
- **antiteza** - figură de stil ce redă contrastul dintre doi termeni, care se pun astfel reciproc în valoare.
- **enumerația** - figură de stil constând în însușirea mai multor termeni de același fel, cu scopul de a atrage atenția asupra unui anumit aspect.
- **interogația retorică** - figura de stil constând în formularea unei întrebări, de la care nu se așteaptă răspuns .
- **inversiunea** - procedeu stilistic constând în schimbarea ordinii obișnuite a unor cuvinte într-un vers.
- **invocația retorică** - figura de stil constând în formularea unei rugi, cereri de sprijin, adresate unei ființe imaginare (divinitate, muză).
- **oximoronul** - figură de stil constând în alăturarea a doi termeni contradictorii spre a crea o imagine artistică șocantă.
- **repetiția** - figura de stil constând în folosirea succesivă a unui cuvânt (grup de cuvinte) spre a întări, a potența o idee, o impresie.

c) figuri de stil fonologice.

- **aliterația** - repetarea aceluiași sunet sau grup de sunete în cuvinte succesive având ca efect anumite armonii imitative.
- **onomatopeea** - folosirea anumitor cuvinte care imită un sunet sau zgomot din natură.

5. Elemente de prozodie

- **prozodie** - parte a poeziei care studiază versificația și normele ei, referitoare la structura versurilor, la numărul accentelor, sau la lungimea silabelor dintr-un vers.
- **vers** - un rând dintr-o poezie, în care sunt respectate anumite reguli (rimă, măsură, ritm); în afară de versul clasic, se cultivă și **versul liber** (în care toate regulile de rimă, măsură și ritm sunt aplicate după voie) și **versurile albe** (fără rimă).
- **strofă** - grupare variabilă de versuri: monovers, distih, terțină, catren ș.a..
- **rimă** - potrivirea versurilor în silabele lor finale, începând cu ultima vocală accentuată; rimă masculină (accentul cade pe silaba ultimă din vers); rimă feminină (accentul pe silaba penultimă din vers); după succesiunea rimelor într-o strofă: monorimă, împerecheată, încrucișată, îmbrățișată, variată.
- **asonanță** - rimă imperfectă, rezultată din potrivirea unor sunete care nu sunt identice, ci doar cu un timbru apropiat.
- **măsură metrică** - numărul silabelor dintr-un vers.
- **picioar metric** - grupare de două sau mai multe silabe (accentuate și neaccentuate) care se repetă cu regularitate într-un vers.
- **ritm** - succesiunea regulată a silabelor accentuate și neaccentuate dintr-un vers: ritm trohaic, iambic, dactilic, amfibrohic etc.
- **troheu** - picior metric alcătuit din două silabe dintre care prima este accentuată (' _).
- **iamb** - picior metric alcătuit din două silabe dintre care a doua este accentuată (_ ').
- **dactil** - picior metric alcătuit din trei silabe, dintre care prima este accentuată (' _ _).
- **amfibrah** - picior metric alcătuit din trei silabe, dintre care silaba din mijloc este accentuată (_ ' _).
- **anapest** - picior metric alcătuit din trei silabe, dintre care ultima este accentuată (_ _ ').

- **coriamb** - picior metric alcătuit din patru silabe, din care cele din mijloc (neaccentuate) sunt încadrate de două silabe accentuate (' _ _ ').
- **cezură** - pauză folosită la mijlocul unui vers mai lung.
- **refren** - vers sau grupare de versuri, repetate după fiecare strofă spre a întări o anumită idee sau un anumit efect artistic.
- **engambament (ingambament)** - termen provenit din franceză engamber "a trece peste, a încălca", desemnând un procedeu de versificație ce constă în continuarea ideii dintr-un vers, în versul următor, fără ca aceasta să fie marcată prin vreo pauză (vezi poezia lui Lucian Blaga).
- **licență (poetică)** - nerespectarea unor reguli gramaticale, determinată de anumite cerințe de rimă, ritm sau de expresivitatea artistică.

6. Concepte estetice și filozofice

- **absolutul** - (în filozofia idealistă) factor primordial al universului identificat cu divinitatea; cunoașterea totală a realității; desăvârșit, perfect.
- **absurdul** - concept filozofic și estetic desemnând ceea ce contravine regulilor logicii; iraționalitatea ființei umane, supuse unui destin tragic. Teatrul absurdului e reprezentat de dramaturgi ca E.Ionesco, S.Beckett, A.Adamov ș.a..
- **apolinic/dionisiac** - opoziție introdusă de filozoful F.Nietzsche în "Nașterea tragediei" (1872) între spiritul de ordine, de armonie intelectuală, reprezentat de zeul luminii, Apollo și spiritul extatic, tumultos, vitalist, reprezentat de zeul vinului, Dionysos.
- **ataraxie** - stare de liniște spirituală, considerată de filozofi (epicureici sau stoici) a fi cea mai înaltă formă de fericire și adevăratul obiectiv al vieții.
- **avatar** - (în religia indiană) încarnare a ființelor divine în formă de om, animal; transformare, metamorfoză.

- **comicul** - categorie estetică fundamentală care denumește o anumită atitudine a spiritului în fața defectelor omenești: de dispreț, de zâmbet batjocoritor, de haz.
- **cosmogonie** - studierea (științifică sau filozofică) a originii și evoluției corpurilor cerești, a sistemelor cosmice.
- **demiurg** - (în filozofia lui Platon) creatorul universului.
- **fantasticul** - în accepțiunea obișnuită, termenul denumește ceea ce este supranatural, miraculos; în estetica modernă denumește un mod aparte de reflectare a realității: în acest sens, fantasticul presupune o "ruptură" în ordinea realității, o pendulare între real-ireal, logic-illogic, timp cronologic-timp mitic, întreținându-se în mod deliberat confuzia, ambiguitatea.
- **grotescul** - categorie estetică ce definește un comic excesiv, caricaturizat (burlesc).
- **imanent** - care este în interiorul altei existențe; se vorbește, de pildă, de imanența lui Dumnezeu: conform concepției panteiste, Dumnezeu ar fi prezent peste tot, în natură, în noi înșine, și prin aceasta ar fi cognoscibil.
- **ironia** - termenul definește o formă de a lua în derâdere, o formă de zeflemea, constând în a afirma contrarul celor ce gândești (ironie sarcastică, romantică etc.).
- **metafizica** - termenul definește filozoficare cercetează fenomenele ce nu pot fi explicate prin metodele științei: destinul, "viața" de dincolo de moarte, divinitatea etc..
- **metempsihoza** - doctrină (filozofică) indiană conform căreia sufletele migrează, după moarte, în alt corp.
- **mit** - "o istorie sacră" relatând un eveniment care a avut loc "într-un timp primordial, timp fabulos al începuturilor" (M.Eliade).
- **ontologie** - ramură a filozofiei care studiază trăsăturile generale ale existenței; ontic - care ține de domeniul existenței.
- **panteism** - concepție filozofică ce identifică divinitatea cu întreaga natură.
- **revelație** - descoperire (neașteptată) a unui adevăr; fenomen (în concepție filozofică metafizică) prin care Dumnezeu își dezvăluie natura și voința sa numai anumitor oameni, cu har religios.

- **sarcasm** - ironie usturătoare, aspră, necruțătoare.
- **sublim** - categorie estetică prin care se denumește gradul superlativ al frumosului (o stare de nestăvilită admirație, extaz).
- **tragicul** - categorie estetică ce exprimă un conflict al cărui deznodământ duce la înfrângerea sau pierderea unei valori umane.
- **transcendent** - ceea ce se află dincolo de limita cunoașterii umane; în filozofia metafizică a lui I.Kant: ceea ce este inaccesibil cunoașterii bazate pe experiență.
- **a transcende** - a trece din **contingent** (din accidental, efemer) în **transcendent** (într-o realitate de natură metafizică).
- **umorul** - categorie estetică aparținând sferei comicului, a cărei esență constă în relevarea nonsensului, a incompatibilității unor aspecte ale vieții, considerate, în virtutea obișnuinței, ca firești.
- **verosimil** - termenul denumește ceea ce este plauzibil, ce pare în deplină concordanță cu adevărul, ceea ce se poate întâmpla în realitate.

7 Etape ale evoluției literaturii române

I Literatura folclorică (orală)

- precede și coexistă cu literatura scrisă;
- exprimă concepția populară despre lume și viață, sintetizând specificul nostru național;
 - a. creații lirice: doine (de dor, de jale, de haiducie, de cătănie, de înstrăinare, etc.);
 - cântece (al miresei, al bradului, de petrecere etc.)
 - orația, bocetul;
 - strigături;
 - b. creații epice: în versuri: baladele (pastorale, mitologice, vitejești, istorice, fantastice);
 - în proză: basmul, legenda, snoava;
 - c. creații aforistice și enigmatice: zicători, proverbe, ghicitori;

d. poezia obiceiurilor: de Crăciun (colinde), de Anul Nou, specifice unor momente tradiționale (Sâmbra oilor, Cununa, Drăgaica, etc.);

II Începuturile literaturii române scrise (secolul al XVI-lea) (alfabet chirilic)

- a. Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung (adresată judeului Brașovului Hans Benkner)-1521
- b. Textele rotacizante din I jumătate a secolului al XVI-lea: (rotacism - fenomen fonetic constând în transformarea consoanei n intervocalice în r, în cuvintele de origine latină) Psaltirea Voronețeană, Psaltirea Scheiană, Psaltirea Hurmuzachi, Codicele Voronețean;
- c. Prima tipăritură: Catehismul luteran, Sibiu, 1544;
- d. Tipăriturile diaconului Coresi: la Brașov între 1559-1581: Evanghelier, Liturghier, Psaltire, Catehism;

III Literatura veche (secolul al XVII-lea și prima jumătate a secolului al XVIII-lea)

- a. lucrări religioase (traduse în limba română cu alfabet chirilic)
 - 1643 - Cazania mitropolitului Varlaam (Iași);
 - 1648 - Noul Testament de la Bălgrad (Alba Iulia);
 - 1673 - Psaltirea în versuri, mitropolit Dosoftei (Iași);
 - 1688 - Biblia de la București;
- b. lucrări laice (apar elemente ale umanismului românesc) aparținând cronicarilor moldoveni și munteni;
 - "Letopisețul Țării Moldovei", de Grigore Ureche, Miron Costin și Ion Neculce;
 - Letopisețul cantacuzinesc și Cronica Bălenilor: în Țara Românească;
 - Dimitrie Cantemir, savant de renume internațional, este autorul "Descrierii Moldovei", 1716 și al "Istoriei Ieroglifice", 1705;

IV Literatura premodernă: 1780-1830

(manifestări ale iluminismului românesc: Școala Ardeleană)

a. lucrări istorice:

- Samuil Micu - "Istoria și lucrurile și întâmplările românilor";
- Gh.Șincai - "Hronica românilor și a mai multor neamuri";
- P.Maior - "Istoria pentru începutul românilor în Dachia";

b. lucrări lingvistice:

- S.Micu, Gh.Șincai - "Elementa linque daco-romanae sive valachicae";
- P.Maior - "Disertație pentru începutul limbii române";
- S.Micu, P.Maior - "Lexiconul de la Buda";

c. lucrare literară:

- Ion Budai Deleanu - "Țiganiada";
- Muntenia: poeții Văcărești; Moldova Costache Conachi

V Literatura modernă: 1830-1860/70

(elemente ale romantismului coexistă cu elemente clasice și realiste)

a. literatura pașoptistă: principalii reprezentanți și opere:

- Costache Negruzii - "Alexandru Lăpușneanu";
- Vasile Alecsandri - "Poezii"; Alecu Russo - "Cântarea României";
- Ion Heliade Rădulescu - "Zburătorul";
- Grigore Alexandrescu - "Umbra lui Mircea la Cozia"; "Fabule";
- Andrei Mureșanu - "Un răsunet";

Alți reprezentanți: V.Cârlova, N.Bălcescu, D.Bolintineanu, Cezar Boliac, M.Kogălniceanu ș.a.;

b. literatura postpașoptistă (1860-1870)

(realismul și romantismul se interferează)

- Nicolae Filimon: "Ciocoi vechi și noi", 1863;
- Bogdan-Petriceicu Hașdeu: "Răzvan și Vidra", 1867;
- Al.Odobescu: eseul "Pseudokynegheticos";

VI Epoca marilor clasici (1860/70-1890)

(curente literare dominante: romantismul și realismul)

Titu Maiorescu - "Critice";

- "O cercetare critică asupra poeziei de la 1867";

- "Comediile d-lui Caragiale";

Mihai Eminescu - "Poezii", "Sara pe deal", "Revedere", "Luceafărul", "Scrisoarea I", "Glossă", "Odă (în metru antic)" etc.;

Ion Creangă - "Amintiri din copilărie", "Harap Alb" etc.;

I.L. Caragiale - "O scrisoare pierdută", "În vreme de război" etc.;

Ioan Slavici - "Moara cu noroc".

VII Literatura de la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului XX

(în poezie apar manifestări ale simbolismului; în proză:
sămănătorismul și poporanismul)

Reprezentanți:

Al. Macedonski: "Noapte de decembrie", "Rondelul rozelor de august";

O. Goga: "Rugăciune", George Coșbuc, Duiliu Zamfirescu, Barbu Șt. Delavrancea, Al. Vlahuță, Brătescu-Voinești, Gala Galaction etc.;

VIII Literatura interbelică (1920-1940)

(manifestări ale tradiționalismului și modernismului)

- proză: M. Sadoveanu - "Baltagul", "Zodia Cancerului", "Frații Jderi";

L. Rebreanu - "Ion", "Pădurea spânzuraților";

Camil Petrescu - "Întâia noapte de dragoste, întâia noapte de război";

H.P. Bengescu - "Concert din muzică de Bach";

G. Călinescu - "Enigma Otiliei";

M. Eliade - "La țișănci", "Maitreyi";

V. Voiculescu - "Lostrița".

- poezie: G.Bacovia - "Plumb", "Lacustră";
 L.Blaga - "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii",
 "Paradis în destrămare";
 T.Arghezi - "Testament", "Pasalmi";
 Ion Barbu - "Riga Crypto și Iapona Enigel";
 V.Voiculescu - Poezii ("În grădina Ghetsemani",
 "Sonetul 184").

IX Literatura după al doilea război mondial (1944-1960)

- poezie: Geo Dumitrescu, Mircea Radu Paraschivescu, Ion Caraion, Constant Tonegaru etc.;
- proză: Marin Preda, "Moromeții" (vol.I,II), Petru Dumitriu, "Cronică de familie", E.Barbu, "Groapa" etc.;

X Literatura contemporană

a. deceniul al VII-lea:

- poezie: Nichita Stănescu, A.E.Baconsky, Marin Sorescu, A.Păunescu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana etc.;
- proză: F.Neagu, D.R.Popescu, A.Buzura, Sorin Titel, N.Breban;
- dramaturgie: Horia Lovinescu, D.R.Popescu, Ion Băieșu, Theodor Mazilu, M.Sorescu - "Iona" etc.;

b. deceniul al VIII-lea (generația "optzecistă"): Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Alexandru Vlad, Mircea Cărtărescu, Nichita Danilov etc.

PROZA ȘI DRAMATURGIA

I. COSTACHE NEGRUZZI

1. Prezența compoziția și subiectul nuvelei istorice "Alexandru Lăpușneanu"

Cu nuvela "Alexandru Lăpușneanu", publicată în primul număr al revistei "Dacia literară" (1840) spre a ilustra îndemnul din "Introducere" lui Mihail Kogălniceanu, care solicita scriitorilor vremii să creeze opere originale, inspirate din realitatea țărilor române, proza românească se înscrie, de la început (printr-o izbândă veritabilă), pe făgașul modernității.

Noutatea absolută în literatura vremii constă în puterea de caracterizare a personajelor prin dialog, procedeu artistic predilect, prin care scriitorul se distanțează de cronicari.

De asemenea, este uimitoare capacitatea literaturii noastre de "a arde etapele", în proza lui Negruzzi coexistând într-o deplină armonie romantismul (sursa de inspirație, personajele, culoarea epocii) cu clasicismul (construcția echilibrată și simetrică, sobrietatea stilului, epicul obiectiv) și realismul (aspecte veridice din viața socială, luptele pentru domnie, nemulțumirea maselor, asuprirea).

Sursa de inspirație: Cronica lui Gr. Ureche (momentul revenirii în țară a lui Lăpușneanu în cea de-a doua domnie (1564 – 1569), dar și a lui M. Costin (scena tăierii boierilor).

Tema: politica de îngrădire a marii boierimi de către voievodul tiran, spre a stăvili luptele pentru domnie, ce duceau la ruina țării și a poporului.

Compoziția este clasică: alcătuită din patru capitole simetrice ca întindere, precedate de către un "motto":

- I. *"Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau";*
- II. *"Ai să dai samă, Doamnă";*
- III. *"Capul lui Moțoc vrem";*
- IV. *"De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu";*

Această structură simetrică și concisă conferă nuvelei aspectul unei drame.

Momentele subiectului:

(a) **expozițiunea:** revenirea lui Lăpușneanul cu ajutor turcesc în țară; lângă Tecuci, este întâmpinat de delegația celor patru boieri: vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarul Spancioc și tânărul Stroici.

(b) **intriga:** refuzul lui Vodă de a se întoarce din drumul său: (*"Să mă întorc? Mai degrabă își va întoarce Dunărea cursul îndărăt"*.) și hotărârea de se instala în scaunul Moldovei, în pofida opoziției boierilor.

(c) **desfășurarea acțiunii:** Lăpușneanul îi promite lui Moțoc că *"sabia nu se va mânji de sângele lui"*. Cei doi boieri neîncrezători, Spancioc și Stroici, iau calea exilului în Polonia, nu înainte de a-l amenința că se vor întoarce. Ca să stârpească *"furnicarul de intriganți"*, domnitorul îi tăia și îi despoia de averi pe boieri la cea mai mică bănuială. La plângerile soțiilor acestora, Ruxanda îi cere lui Vodă să nu mai omoare. Acesta îi promite, cu cinism, un *"leac de frică"*.

(d) **punctul culminant:** la slujba religioasă, boierii sunt amăgiți de discursul mincinos al lui Vodă, care îi invită, spre împăcare, la un ospăț în palatul său. Aici sunt măcelăriți 47 dintre ei, iar Moțoc e dat pe mâinile mulțimii.

(e) **deznodământul:** retras la cetatea Hotinului, grav bolnav, crudul domn este otrăvit de soția lui, Ruxanda (temătoare pentru soarta fiului ei Bogdan) la îndemnul celor doi boieri, Spancioc și Stroici, și cu consimțământul tacit al mitropolitului.

Personajele secundare se individualizează doar prin raportarea la imaginea eroului central, tipul domnitorului tiran, perfid și răzbunător. Setea lui de răzbunare nu este întrecută decât de aceea a boierilor fugari, Spancioc și Stroici, iar ipocrizia – de aceea a mitropolitului Teofan.

Respingătoare ne apare atitudinea *cameleonică* a vornicului Moțoc. Prin contrast cu Lăpușneanul, angelica doamnă Ruxanda este o fire slabă și neajutorată, victimă a destinului ei ingrat.

Realismul obiectiv al nuvelei care devansează cu mult proza lui Rebreanu a fost remarcat de T. Vianu: *"în Alexandru Lăpușneanul Negruzzi pune oamenii să vorbească și să se miște, povestește unele evenimente, descrie câteva tablouri. .. Printre toate aceste mijloace, scena dramatică dialogată domină ansamblul compoziției"* ("Arta prozatorilor români"), iar G. Călinescu consideră că nuvela "Alexandru Lăpușneanul" ar fi devenit o scriere celebră ca și "Hamlet", dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale.

2. Reliefați principalele trăsături portretistice ale personajului Alexandru Lăpușneanul din nuvela cu același titlu

Conflictul iremediabil dintre domnitorul despotic și boierii *neloiali*, ce subminau autoritatea domnească prin uneltiri și trădări, aduce în prim plan pe Alexandru Lăpușneanul, personaj complex și deplin individualizat, de factură romantică.

1. Trăsătura fundamentală a eroului central este **voința de a domni ca un *autocrat***, impunându-și cu fermitate autoritatea.

Acest aspect este vizibil chiar de la începutul nuvelei din scena dialogată a întâlnirii dintre Alexandru Lăpușneanul, venit să urce pe tronul Moldovei pentru a doua oară, și solia de boieri alcătuită din vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarul Spancioc și tânărul Stroici.

Este memorabilă replica lui Lăpușneanul: *"Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau ..., și dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi, și voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră"*.

Scena aceasta precum și altele de acest gen (*"De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu"*) pun în lumină impulsivitatea celui hotărât să acționeze doar după bunul său plac.

2. Dovedind o **abilitate politică remarcabilă**, îl cruță la început pe Moțoc, trecându-i cu vederea încercarea de a-l înșela iarăși,

considerând că va sosi momentul când îi va fi trebuitor "*ca să se mai ușureze de blăstămurile norodului*". De aceea îi promite vornicului că "*sabia mea nu se va mânji în sângele tău*". Bun cunoscător de oameni, manifestă o atitudine provocatoare față de dușmanii săi ("*Am auzit, urmă Alexandru, de bântuirile țării și am venit s-o mântui; știu că țara mă așteaptă cu bucurie*"), făcându-i pe aceștia să-și demaște atitudinea partizană față de Tomșa. Intuind psihologia colectivă a mulțimii, canalizează toate nemulțumirile ei împotriva lui Moțoc, pe care-l jertfește, în cele din urmă, spre a scăpa el însuși de mânia maselor.

3. Caracterul crud și sângeros dezvăluie, în manieră romantică, un om diabolic; omoară sau schingiuește pe boieri, fie pentru a se răzbuna, fie spre a-i intimida: "*Scotea ochii, tăia mâini, ciuntea și seca pre care avea presupus*".

Venind în conflict chiar cu soția sa, doamna Ruxanda, care încearcă, la rugămintile văduvelor, să-l abată de la faptele de cruzime, Lăpușneanul hotărăște uciderea celor 47 de boieri, clădind apoi cu *sadism* o piramidă din capetele lor spre a-i oferi "*un leac de frică*". Nu numai propriile fapte, ci și cuvintele mitropolitului Teofan ("*crud și cumplit este omul acesta.*") relevă imaginea unui domnitor tiran și fără credință în Dumnezeu.

4. Capacitatea de disimulare, viclenia și sângele rece sunt caracteristici ce izvorăsc dintr-o inteligență pusă în slujba dorinței de răzbunare. Ipocrizia apare îndeosebi în scena de dinaintea măcelului. Astfel, în biserică, pe când rostește machiavelicul său jurământ, nimeni nu poate bănuî ce intenții are. Scriitorul notează doar cu discreție reacțiile sale fiziologice: "*Era foarte galben la față*".

5. Cinismul: atitudinea aceasta reiese cel puțin din două împrejurări. Prima: domnul îi promite Ruxandei că va înceta cu asupririle boierilor, ca mai apoi să-i înfățișeze ca "*leac de frică*" imaginea *macabră* a piramidei de capete boierești. A doua: după ce la început îi promite lui Moțoc că sabia sa "*nu se va mânji cu sângele lui*", îl sacrifică dându-l pe mâinile mulțimii și rostind celebrele cuvinte "*Proști, dar mulți, răspunse Lăpușneanul cu sânge rece: să omori o mulțime de oameni pentru un om, nu ar fi păcat?*".

Arta cu care scriitorul își construiește personajul este desăvârșită. Critica literară a scos în evidență ideea că Negruzzi a văzut în **dialog** principalul mijloc de a pune în lumină mișcarea psihologică a eroului. La aceasta se adaugă notarea gesturilor, a mimicii, a stărilor de natură fiziologică, vestimentația.

Al. Piru sublinia: *"Nu se poate închipui un portret mai viu într-un număr mai mic de gesturi și cuvinte memorabile, într-o compoziție mai simplă și în decoruri mai puține. Figura eroului e romantică. Eliminând fatalitatea cronicarului, Negruzzi l-a făcut mai credibil, fără a-l deposea de aerul demonic, fantastic, dimpotrivă, conferindu-i acel hieratism, acea proporționare a liniilor care e semnul creațiilor permanent clasice"*.

3. Evidențiați elementele specifice esteticii romantice din nuvela "Alexandru Lăpușneanul"

Nuvela "Alexandru Lăpușneanul" este reprezentativă pentru estetica romantică atât prin sursa de inspirație (trecutul istoric reflectat în cronici), cât și prin substanța epică (atmosfera de tip medieval cu crime și otrăviri, imaginea unui personaj crud și sângeros), precum și prin redarea culorii locale (amănunte vestimentare, enumerarea bucatelor de la banchet, descrierea cetății Hotinului) etc.

1. Unul dintre elementele specifice esteticii romantice este **antiteza**. C. Negruzzi se dovedește un maestru al dozării efectelor; acest procedeu artistic vine să ilustreze mult mai pregnant fie o situație neobișnuită, fie contrastul dintre două personaje (caracterul crud și sângeros al domnitorului în opoziție cu gingășia, blândețea și bunătatea soției sale Ruxanda), ori trăsăturile *antinomice* din chiar structura aceluiași personaj (Alexandru Lăpușneanul, în ciuda trăsăturilor negative dominante, nu este lipsit de o anumită inteligență diplomatică).

În planul faptelor, cel mai relevant moment antitetic îl reprezintă acela din partea a treia a nuvelei: într-o atmosferă plină de evlavie și de cuvioasă sărbătoare, Lăpușneanul, după ce a ascultat sfânta slujbă, s-a coborât din strană închinându-se pe la icoane. După aceasta, urcându-se

iar în strană, ține acea "deșăntată cuvântare", apelând pentru a fi mai convingător și la citate din Biblie, prin care își cere iertare, exprimându-și dorința de împăcare cu boierii și invitându-i pentru un prânz la curte. În contrast cu această atitudine de aparentă smerenie, boierii invitați au fost uciși mișelește: *"boierii neavând nici o grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se împotrivi"*.

2. Un alt element specific esteticii romantice constituie prezentarea unor **situații excepționale** de-a dreptul incredibile, precum momentul ce urmează după măcelarirea boierilor: în timp ce vornicul Moțoc este sfâșiat de gloată, Lăpușneanul pune să se reteze capetele celor uciși, trupurile fiindu-le aruncate pe fereastră. După aceea, luând capetele, le așează *"după neam și ranguri"* construind cu o voluptate *morbida* o piramidă macabră, în vârful căreia puse capul unui logofăt mai mare. În fața *"groaznicei priveliști"*, doamna Ruxanda *"slobozi un țipăt strașnic și leșină"*. De asemenea, otrăvirea Lăpușneanului de către propria-i soție cu ajutorul lui Stroici și consimțământul *tacit* al mitropolitului reprezintă tot o situație neobișnuită.

3. Alexandru Lăpușneanul este el însuși un **personaj excepțional**, care parcurge un destin aparte: de la monarhul absolut, autocrat, aflat pe treapta socială cea mai înaltă, ajunge călugărul Paisie, un biet om bolnav și lipsit de orice puteri dinaintea dușmanilor săi, în scena otrăvirii. În spiritul aceleiași estetici romantice, eroul apare ca un personaj demonic. Prezența lui îngrozise până și relicvele din sarcofage. La slujba de la mitropolie, când s-a apropiat de moaștele sfântului Ioan cel Nou, se spune că racla sfântului ar fi tresărit. Imaginea sa diabolică apare și într-alt moment: în timp ce boierii sunt măcelăriți, vodă se trase împreună cu Moțoc lângă o fereastră deschisă, de unde, privind scena sângeroasă, râdea, în timp ce Moțoc *"simțea părul zburându-se pe cap și dinții săi clănțănind"*.

Originalitatea acestei creații constă însă și în împletirea într-o sinteză perfectă a elementelor **romantice** cu cele **clasice** (stil, compoziție) și cu cele **realiste** (aspecte veridice din viața socială), încât ea este considerată de critica literară o capodoperă de netăgăduit, surprinzătoare pentru acea epocă, având în vedere că literatura română modernă se afla la începuturile ei.

Comentează textul:

"— Ce zici, părinte? zise sărmana femeie, înturnându-se cu ochii lăcrămați spre mitropolitul.

— Crud și cumplit este omul acesta, fiica mea: Domnul Dumnezeu să te povățuiască. Iar eu mă duc să gătesc tot pentru purcederea noastră cu noul nostru domn; și pre cel vechi, Dumnezeu să-l ierte, și să te ierte și pre tine."

Fragmentul face parte din capitolul al IV-lea, având drept moto "De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu"; Alexandru Lăpușneanul se află la mănăstirea Slatina, unde se retrăsese spre a fi călugărit, cuprins fiind de remușcări în pragul morții, după numeroasele-i crime.

✓ Care sunt cei doi boieri pribegi care o îndeamnă pe Doamna Ruxandra să-l otrăvească?

Temându-se ca nu cumva soțul ei să-l ucidă pe fiul lor Bogdan, proclamat între timp domn, dar totodată neavând tăria să-și asume o asemenea faptă, Doamna cere sfatul mitropolitului. Deși nu-i propune direct uciderea Lăpușneanului, totuși mitropolitul Teofan i-o sugerează; Prin care cuvinte?

✓ De ce crezi că mitropolitul vrea să lase impresia că hotărârea îi aparține numai Doamnei Ruxandra?

II. BOGDAN-PETRICEICU HASDEU

1. Motivați titlurile celor cinci cânturi ale dramei istorice "Răzvan și Vidra" ("Un rob pentru un galben", "Răzbunarea", "Nepoata lui Moțoc", "Încă un pas", "Mărirea")

Apărută în 1867, "Răzvan și Vidra" este prima dramă istorică în versuri din literatura română.

Piesa surprinde, în spiritul esteticii romantice, pe fundalul istoric al Moldovei de la sfârșitul secolului al XVII-lea, ascensiunea și prăbușirea unui personaj excepțional, Răzvan, care din rob țigan devine, pentru scurt timp, domn al Moldovei, înfruntând prejudecățile vremii.

Semnificația operei este subliniată chiar de la început prin motoul: "Mărirea deșartă și iubirea de arginți sunt niște neputinți iuți ale sufletului."

Cântul I *Un rob pentru un galben* fixează cadrul spațial și temporal al piesei constituind **expozițiunea**: ne aflăm în Iașul medieval de la sfârșitul secolului al XVI-lea. Răzvan, ȋigan eliberat, acuzat de a fi scris niște versuri de ocară la adresa stăpânirii, este pe punctul de a fi spânzurat. Intervine însă boierul Zbiera care, descoperindu-și punga de galbeni din care lipsea unul singur (i-l dăruise Răzvan răzeșului Tănase devenit cerșetor), pretinde spre a fi despăgubit să-l ia rob pentru un galben.

Cântul II *Răzbunarea* : Acțiunea se mută în codrii Orheiului din Basarabia, unde-l regăsim pe Răzvan, ce izbutise să evadeze, căpetenie de haiduci. Are acum posibilitatea să se răzbune pe Zbiera, cel care-l asuprise pe nedrept, dar, spre stupoarea tuturor, și mai ales a Vidrei, căpitanul alege drept răzbunare generozitatea, lăsându-l pe hainul boier liber. Uimită de acest act de noblețe sufletească, Vidra, nepoata lui Moțoc, (salvată de la călugărie cu ajutorul haiducilor la intervenția boierului Ganea, ce-i urmărea averea) preferă să rămână pentru totdeauna alături de Răzvan. Acest moment va determina desfășurarea ulterioară a evenimentelor constituind **intriga**.

Cântul III *Nepoata lui Moțoc*; Dacă în primele două cânturi conflictul era preponderent social, începând cu cântul III dobândește un pronunțat caracter psihologic. Îndemnat de Vidra, Răzvan părăsește haiducia și alege cariera ostășească în oastea leșească, ajungând repede căpitan și apoi polcovnic. Dar nepoata lui Moțoc nu se mulțumește cu atât, strecurându-i cu abilitate lui Răzvan tot mai mult dorința de mărire.

Cântul IV *Încă un pas*; Aflând că va trebui să lupte chiar împotriva românilor, Răzvan, stăpânit de dorul țării, revine în Moldova, unde va face încă un pas spre mărire, devenind hatman în oastea noului domn Aron Vodă.

Cântul V *Mărirea* ; Ajuns hatman în divanul țării, Răzvan hotărăște să-l răstoarne pe Aron Vodă și să devină el însuși domn al Moldovei. Complotul îi reușește și, în sfârșit, visul de mărire se împlinește, eroul izbutind să urce în scaunul domnesc, moment ce va constitui **punctul culminant**. Dar deznodământul este tragic: trădat în scurt timp de boieri, Răzvan moare, apărând eroic cetatea Sucevei.

2. Argumentați că Răzvan este un personaj romantic, având în vedere și următorul citat:

"Lumea-și bate joc de mine! Râde lumea de Răzvan!

O să râz și eu de lume!... Da, vom râde fiecare:

Ea de mine cu trufie, eu de dânsa cu turbare!..."

Destinul romantic al personajului se află în prim planul dramei. Răzvan parcurge o traiectorie de excepție, ridicându-se de la condiția sa cea mai umilă, de rob ȋigan, până la treapta cea mai înaltă a societății timpului, aceea de domnitor.

a) **Complexitatea personajului cu trăsături morale superioare** (cinstit, curajos, viteaz, generos) vine în contradicție cu originea socială, aspect ce-l făcu pe G. Călinescu să remarce: *"Destinul implacabil din tragedia greacă a fost înlocuit aici (în drama lui Hasdeu n.n.) cu reaua naștere apăsând asupra geniului."* Ascensiunea lui Răzvan până la culmile puterii și demnității sociale are ca resort intim sentimentul vindicativ izvorât din umilința și nedreptatea robiei: *"Lumea-și bate joc de mine! (...) O să râz și eu de lume!..."*

b) De esență romantică este și **mutația spectaculoasă ce se petrece în sufletul lui Răzvan** sub acțiunea Vidrei: noblețea eroului întemeiată pe idealul de libertate, pe compasiunea pentru cei nedreptățiți de societate, pe generozitate și pe dragoste de patrie este treptat înlocuită cu patima oarbă pentru putere, "mărirea deșartă" ducându-l la pieire. Răzvan e *"un paria îmbrăcat cu hainele efemere ale puterii"* (G.Călinescu). De altfel în pragul morții el este cutremurat de fiorul amar al deșertăciunii: *"Uităm că viața-i o punte între leagăn și mormânt."*

c) Asemeni eroilor romantici, **personajul trăiește drama celor însetați de absolut**. Mecanismul orb al setei de putere odată declanșat, nu mai poate fi oprit cu nici un chip. Răzvan își urmează destinul, fascinat de idealul său:

"Răzvan, împins pân-aice, de furtuni nu se mai teme

Și călcând cu disperare peste undă, peste vânt

Va ști să meargă-nainte: sau la tron, ori la mormânt."

Ceea ce este de admirat, înainte de toate, la un asemenea erou este apriga luptă cu sine și cu întreaga societate spre a-și depăși propriul destin.

3. Realizați portretul Vidrei, pornind de la următorul fragment:

*"Sunt neamuri cu pecete
În care Dumnezeu sădește vreun bine sau vreun păcat,
Ș-apoi toți de-același sânge îl moștenesc ne-ncetat!"
Decât numai-numai-numai văpaia s-ajungă mare!..."*

Citatul relevă **instinctul puterii** de care Vidra însăși se simte dominată, iar această putere i-o insuflă cu subtilitate lui Răzvan, folosindu-se de întregul arsenal al armelor femeiești; tandră și vulcanică, iubitoare sau disprețuitoare, curajoasă și fermă îi stă mereu în preajmă, însoțindu-l chiar și pe câmpul de luptă. Descoperind un teren fertil în sufletul lui Răzvan, ea îi inoculează cu abilitate **voința-i de neclintit**, impunând-o celui de care și-a legat destinul cu o parte de-a dreptul dominatoare:

*"Setea de-ă merge-nainte... Iată ceea ce-ți lipsește/
(...) Eu voiesc și-o vei avea."*

Femeie voluntară și trufașă, nepoata lui Moțoc este construită ca personaj în spiritul aceleiași estetici romantice: deși dintr-o familie boierească de cel mai înalt rang, îl acceptă pe țiganul, eliberat, drept soț, știind să-i prețuiască alesele virtuți.

Este adevărat că ambiția și setea de mărire reprezintă motorul tuturor acțiunilor sale, dar nu i se poate reproșa că nu-și iubește cu total devotament soțul. Înțelegând că nu-l mai poate opri din drumul său, își acceptă cu demnitate soarta. Imaginea din final este aceea a unei "Mater Dolores", a unei viitoare mame împietrite de durere, înfruntând destinul fără să se lamenteze.

III. ION CREANGĂ

1. Prezența tematică și structura compozițională a "Amintirilor din copilărie"

Opera de maturitate artistică a lui I. Creangă este "Amintiri din copilărie", considerată de unii critici o creație memorialistică, iar de alții un "*roman de formare*", un **bildungsroman**.

"Amintirile" sunt alcătuite din patru părți, cu o structură simetrică, primele trei apărute între anii 1881-1882, în prestigioasa revistă ieșeană "Convorbiri literare" a societății "Junimea", iar partea a patra, scrisă în 1888, tipărită postum, alături de celelalte, în ediția princeps, din 1892.

Demersul narativ nu urmează însă rigorile compoziției clasice, neurmărindu-se o ordine absolut cronologică în desfășurarea faptelor; **construcția textului e mozaicală**: sunt rememorate acele fapte, întâmplări, evenimente care s-au păstrat vii în conștiința scriitorului, sentimentul dominant al narațiunii fiind nostalgia.

"Amintirile" se structurează pe două planuri: într-un prim plan este urmărit **procesul de formare** a lui Nică de când "*a făcut ochi*" și până a ajuns "*holtei din păcate*", iar în cel de-al doilea este conturată **imaginea patriarhală a satului moldovenesc** de munte de la mijlocul secolului trecut.

Lumea înfățișată este privită și ea dintr-o dublă perspectivă: cea a **eroului-narator** care afișează o naivitate caracteristică oricărui copil "*sturlubatic*", pus mereu pe șotii, bucurându-se sau întristându-se de pățaniile prin care trece, și cea a **scriitorului-narator**, a omului matur, care-și amintește cu duioșie de vremurile pentru totdeauna apuse ale "*paradisului pierdut*", al vârstei inocenței.

Acest lucru este evident și la nivelul evocării: există o anumită distanță stilistică între începutul fiecărui capitol în care naratorul matur înfățișează satul Humulești sau casa părintească apăsător de **melancolia timpului**, și amintirile anecdotice, pline de haz trăite și rememorate de eroul-narator.

În totalitatea ei, opera literară "Amintiri din copilărie" povestește

întâmplările lui Nică a lui Ștefan a Petrei pe care le încadrează într-un anumit univers, ce dobândește în viziunea naratorului o aură legendară. Scriitorul le conferă însă acestor întâmplări un caracter general, ceea ce l-a făcut pe G.Călinescu să afirme că I.Creangă *"povestește copilăria copilului universal"*.

Partea I începe cu evocarea satului natal, a primei școli, chilia *"de sub zidul bisericii"*, ridicată prin strădania părintelui Ioan, continuă apoi cu descrierea primilor dascăli (bădița Vasile, dascălul Iordache), cu evocarea năzdrăvăniilor copilărești precum prinderea muștelor cu ceaslovul, cu metodele primitive de învățare, cu discuțiile purtate între părinți privind învățătura copilului și se sfârșește cu sosirea bunicului David Creangă, care-l va duce pe Nică la școala din Broșteni, de unde, după întâmplarea cu casa Irinucăi, va reveni în cele din urmă la Humulești.

Partea a II-a se deschide, de această dată, cu descrierea casei părintești, leagănul copilăriei fericite, a chipului mamei, care era *"plină de minunății"*, a jocurilor din casa părintească și a unor întâmplări hazlii precum mersul cu plugușorul, furatul cireșelor, pupăza din tei, la scăldat, smântânitul oalelor, cearta cu moș Chiorpec, capitolul încheindu-se cu autocaracterizarea cunoscută: *"Ia am fost și eu în lumea asta un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cu minte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt, niciodată n-am fost."*

Partea a III-a ne poartă pe urmele școlilor pe la care a învățat Creangă: Școala Domnească de la Tg.Neamț, *"fabrica de popi din Folticeni"*, cu memorizarea mecanică ce părea un *"cumplit meșteșug de tâmpenie"*, dar și cu dese petreceri de la gazda flăcăilor humuleșteni, Pavel Ciubotarul.

Partea a IV-a rememorează momentul din toamna lui 1855 când Nică e obligat, după stăruința mamei, să plece la seminarul de la Socola din Iași. Această despărțire este simbolică, semnificând ieșirea dintr-o lume arhaică și legendară, cea a Humuleștilor și pătrunderea într-o altă lume, străină și neprimitoare în care viața trebuie luată pe cont propriu.

Structurată astfel, "Amintiri din copilărie" ne apare ca un "roman" cu un conținut unitar, primul roman al copilăriei din literatura română: *"Creangă și-a înveșmântat faptele copilăriei în aureola de basm, făcând să vorbească, în sufletul lui frământat, graiul mut al spiritului anonim din care a răsărit, ca o fermecată floare de vis"* (Pompiliu Constantinescu).

2 Reliefați principalele mijloace de individualizare a personajelor din "Amintiri din copilărie"

Personajele "Amintirilor..." ne oferă o lume extrem de diversă cu "gospodari tot unul și unul", cu flăcăi voinici și fete mândre care știu a învăța și hora, dar și suveica, cu copii zbânțuiți cum sunt Nică, frații și prietenii lui de joacă, cu dascăli și preoți, cu călugări și mireni, cu ciubotari și negustori de sumane etc.

Impresionantă este și varietatea de mijloace cu care și individualizează Creangă eroii (mișcarea, situațiile, limbajul, monologul interior, comentariul autorului, numele, porecelele etc.) cele mai importante fiind caracterizarea directă, prin acțiune, prin limbaj.

a) Caracterizarea directă

Arta portretistică a lui Creangă constă în capacitatea de a schița o individualitate prin tehnica detaliului, îndeosebi prin îngroșarea exagerată a unei trăsături morale negative: Trăsnea era "*chilos și tare de cap*", "*bucher de frunte și tâmp de felul său*", moș Vasile era "*un cărpănos și-un puiu de zgârie brânză, ca și mătușa Mărioara*", Nic-a lui Costache – "*înaintat la învățătură până la genunchiul broaștei*", dascălul Iordache "*clămpănea de bătrân ce era și avea și darul suptului*" popa Oșlobanu – "*un ursuz și un pâclișit*", însuși Nică era "*o tigoare de băiet*", "*slăvit de leneș*", "*un lainic și un pierde-vară*".

Mai puțin convingătoare sunt aprecierile cu caracter general ale personajelor, văzute în culori luminoase. Astfel părintele Ioan "*ce om vrednic și cu bunătate mai era*", iar bădița Vasile – "*cuminte, harnic și rușinos ca o fată mare*". "*Toată arta constă în sublinirea unei singure trăsături definiției, această trăsătură fundamentală persistă, ne urmărește, ea rezumând un caracter.*" (C.Ciopraga).

b) Caracterizarea prin acțiune

Cel mai complex personaj și mai bine individualizat prin acțiune este Nică, văzut într-o continuă devenire. Demersul narativ ni-l înfățișează pe Nică trecând prin diferite întâmplări (prinde muștele cu ceaslovul, smântânește oalele, fură cireșe, vinde pupăza, fuge la scăldat, dărmă cocioaba Irinucăi ș.a.), care, încheindu-se cu eșecuri, au contribuit la formarea sa, îmbogățindu-i permanent experiența de viață. Întocmai ca Harap Alb, Nică învață din propriile pățanii că oamenii pot fi buni, harnici, generoși ca părinții săi, hâtri ca moș Ciopec sau moșneagul din târg dornic să cumpere “găinușa”, dar și “ursuzi și pâclișiți”, zgârciți și răutăcioși ca mătușa Mărioara, sau popa Oșlobanu.

Dacă în primele trei părți ale operei, scriitorul surprinde zburdălnicia vârstei inocente, conturând un erou cu o individualitate pregnantă, în ultima parte, adolescentul trăiește drama înstrăinării irevocabile.

La fel de bine conturat prin același procedeu este și Smaranda Creangă, înfățișată de narator ca o “farmazoană”, “vestită pentru năzdrăvăniile sale”. Portretul ei întregeste prin grija față de casă și copii (harnică, lucrează de dimineața până noaptea, torcând, spălând, alergând după treburi, îngrijind de cei mici, sau ajutându-și soțul) femeia negăsind o clipă de răgaz.

La rândul său, Ștefan a Petrei se luptă pentru câștigarea existenței (lucra la pădure, făcea cărăușie, își muncea bucata de pământ, vindea sumane pe la iarmaroc etc.), bucurându-se când casa îi era îndetulată, iar copiii – sănătoși și zburdalnici.

c) Caracterizarea prin limbaj

Referindu-se la acest mijloc de caracterizare, Al.Piru sublinia: *“Arta lui Creangă constă în a aduce în scenă oameni vii, care vorbesc cu repeziciune și gesticulează exprimându-se în tâlcuri și zicători, formule idiomatice, glume, aluzii, maxime (...)”*

Într-adevăr, personajele humuleșteanului se caracterizează vorbind, ele nu trăiesc atât în mișcare, cât mai ales din cuvânt, încât G.Călinescu remarcă: *“Tot textul “Amintirilor” este distribuit monologic și dialogic la povestitor ca erou subiectiv și la personaje ca*

eroi obiectivi, jucați însă de povestitorul însuși.” Relevante sunt, în acest sens, discuțiile contradictorii dintre părinți cu privire la știința de carte. Astfel, când tatăl ironizează învățătura, pentru că de-atâția învățați “*n-ar mai avea cine să ne tragă ciubotele*”, Smaranda sare ca arsă înverșunându-se împotriva bărbatului: “*Sărmane omule! Dacă nu știi boabă de carte, cum ai să mă înțelegi? Când tragi sorocoveții la musteață, de ce nu te olicăiești atâta?*” etc.

Și tot Călinescu nota: “*Eroii lui se pot împărți nu după caracterul interior, moral, puțin desfășurat, ci după debitul verbal*”, observând că, în timp ce bărbaii sunt vorbitori “*molateci*”, ori “*gâlgâitori*” și “*mușcători*” (ca Ștefan a Petrei), femeile sunt greu de oprit când pornesc cearta, vorbind cu “*o voluptate extraordinară a invectivei*.” “*Măi omule, măi! Ai să te duci în fundul iadului, și n-are să aibă cine te scoate (...). De spovedanie fugi ca dracul de tămâie. La biserică mergi din Paști în Paști. Așa cauți tu de suflet?*”

La rândul său, eroul-narator se autocaracterizează printr-un monolog neobosit și incitant, când identificându-se cu unele personaje, când detașându-se de ele. Autenticitatea și naturalețea vorbirii pun în lumină chipul unui artist genial, care nu-i lasă nici un moment cititorului posibilitatea de a întrevădea travaliul elaborării acestei capodopere.

3 Relevați modalitățile de realizare a umorului în “Amintiri din copilărie”

A doua caracteristică esențială a artei scriitorului humuleștean o constituie, alături de oralitate, **umorul** (formă de manifestare a categoriei estetice a *comicalului*, care constă în relevarea cu înțeleaptă îngăduință a laturilor amuzante ale vieții. Capacitatea prozatorului de a stârni permanentă voie bună (“*de la un capăt la altul, cu foarte mici excepții, opera lui Creangă e un hohot de râs*” – Zoe Dumitrescu Bușulenga) reprezintă expresia vitalității poporului nostru, care și în cele mai grele momente face haz de necaz. Râsul său însă nu e sarcastic (ca al lui Caragiale), ci jovial, înțelegător cu slăbiciunile omenești, de care nici autorul nu este ocolit. Situându-l între umoriștii lumii, Eugen Todoran

observa: *“umorul lui Creangă este un umor țăranesc, păstrând în el urmele originii lui folclorice.”*

Că scriitorul are o viziune folclorică asupra lumii, aceasta este evidentă atât în *“Amintiri...”* cât și în basmele sale.

Principalele categorii ale umorului la Creangă sunt: cel de situație și cel de limbaj.

I Între modalitățile de realizare a **umorului de situație** menționăm:

a. **relatarea unor fapte, întâmplări hazlii prin ele însele:** stârnesc voia bună relatările naratorului despre năzbâtiile lui Nică la școală, la tăiatul porcului, ori în vremea holerei. Sunt pline de voioșie scenele prin care copilul provoacă, fără intenție, mânia personajului advers, precum în episodul cu furatul cireșelor, cu pupăza, cu scăldatul sau cu plugușorul. La fel de hazlie este și întâmplarea, nu tocmai nevinovată, cu “poștele” puse la picioare, în urma căreia flăcăii humuleșteni sunt siliți să-și ia tălpășița de la gazda lor, Pavel ciubotarul etc.

b. **aspectele contrastante:** când tatăl se întorcea obosit de la pădure din Dumesnicu și se așeza să mănânce, copiii tocmai atunci scoteau “mâțele” de prin “ocnițe și cotruțe” și le “șmotreau” dinaintea lui, “de le mergea colbul”; când începea slujba la biserică, Zahei “cel cuminte” și “stropșitul de Ion”, imitând toaca și clopotele, făceau “o hodorogeală și un tărăboi, de-ți lua auzul”; când mama nu mai putea de oboseală și se lăsa oleacă ziua să se odihnească, băieții tocmai atunci “ridicau casa în slavă” etc. Pentru a-și vedea băiatul plecat la Seminarul de la Socola, Smaranda prezintă călușii lui moș Luca asemeni unor “zmei”, când în realitate, erau “ca niște mâți de cei leșinați”; în dimineața plecării, în timp ce fetele și flăcăii gătiți frumos, ca în zi de sărbătoare “foiau prin sat în toate părțile”, Nică și Zahei își luau drumul, nu se știe pentru câtă vreme, “ghemuși în căruța lui moș Luca.”

c. **Hiperbolizarea unor situații** este un alt izvor al umorului

De frica “procitaniei” și de teama urmăritorilor, Nică “se îngroapă în țărână la rădăcina unui păpușoi”; când l-a văzut bunica din Pipirig înghețat de frig, era “cât pe ce să se prăpădească plângând”; în timp ce Nică “cărăbănește la cireșe în sân, crude și coapte”, mătușa Mărioara îl privea de jos cu ochii “holbați”; când dascălul din Broșteni a poruncit

să-i tundă chilug, ei au început a plânge cu *“zece rânduri de lacrimi”* să nu-i slujească; mătușa lui moș Andrei *“a sculat mai tot satul în picioare”*, din pricina pupăzei din tei etc.

II Modalitățile de realizare a umorului prin limbaj

Spiritul “nastratinesc” (G.Călinescu) se manifestă la Ion Creangă prin numeroase și variate modalități generatoare de umor. Vladimir Streinu vorbește chiar de metafora umorului la Ion Creangă, ce *“se construiește în spațiul dintre hârtia pe care scrie și modulația orală cu care își însoțește scrisul.”*

● **întorsătura neșteptată a frazei** care sfârșește prin a spune contrariul față de ceea ce începuse: *“când mă lua cineva cu răul, puțină treabă făcea cu mine; când mă lua cu binișorul, nici atâta, iar când mă lăsa de capul meu, făceam câte o drăguță de trebușoară ca aceea...”*, sau: *“Ia, am fost și eu în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cuminte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt, niciodată n-am fost!”*

● alunecarea de la lucruri serioase la glumă

Înfățișând distanța lungă de la Iași până la Neamț, povestitorul spune: *“Căci nu vă pară șagă; de la Neamț până la Iași e câtu-i de la Iași până la Neamț, nici mai mult nici mai puțin.”* După ce descrie cu durere în suflet petrecerile din Humulești, pe care va fi silit să le părăsească, naratorul trece pe neobservate la o zicătoare glumeață: *“Vorba unei babe: Să dea D-zeu tot anul să fie sărbători și numai o zi de lucru, și atunci să fie praznic și nuntă.”*

● ironia și autoironia

Ironia, prin care vorbitorul exprimă contrariul ideii în care crede de fapt, este frecventă. Iată, de pildă, cum i se adresează lui moș Luca “un flăcăiandru al dracului” la intrarea pe la “rohatea Păcurari”: *“Moșule, ia sama de ține bine telegarii ceia, să nu ieie vânt; că Iașu ista-i mare și, Doamne ferește, să nu faci vro primejdie!...”* Ironic este și bărbatul Smarandei atunci când le ia apărarea băieților: *“Poi dă, măi*

femeie, tot ești tu bisericoasă, de s-a dus vestea; încaltea ți-au făcut și băieții biserică aici pe loc, după cheful tău (...)” etc.

Autoironia: “Tot umblând noi din școală în școală, mai mult, ia așa “De frunza frăsinelului”, mâne, poimâne, avem să ne trezim niște babalâci gubavi și ofticoși - numai buni de făcut popi, ieșiți din Socola”; ș.a.

● **limbajul aluziv**: “Căci, fără să vreau, aflasem și eu, păcătosul, câte ceva din tainele călugărești... umblând vara cu băieții după... bureți prin părțile acele, de unde prinsesem și gust de călugărie...”

● **introducerea în șirul narațiunii a unor zicale sau vorbe de duh**, ca o concluzie morală, sau ca o definire a unor situații hazlii: “Vorba ceea: un nebun aruncă o piatră în baltă și zece cuminți n-o pot scoate”; “tot îs mai aproape dinții decât părinții”; “Decât codaș la oraș/ Mai bine-n satul tău fruntaș”; “înaintat la învățătură până la genunchiul broaștei” etc.

● **îmbinări paradoxale de cuvinte**: “drăguț de bicișor de curele”, “cinstita holeră de la 48”, “lua mama nănașa din coardă”, “ne ducem surgun dracului pomană”, “Luca Moșneagul însurățul de-al doilea”, “Dumnezeu să-l iepure”, “slăvit de leneș” etc.

● **folosirea unor cuvinte cu sens opus celui obișnuit**: “a ne mângâia cu sfântul ierarh Nicolai”, “necăjindu-mă cu niște costițe de porc afumate”, “făcusem atâta bucurie la casa Irinucăi”, “Mă miream eu, de ce-s și ei așa de cuminți, mititeii...” etc.

● **nume sau porecle comice** – Trăsnea, Torcalău, Ciucalău, Mogorogea, Gâtlan, Chiorpec, Bodrângă, Calul Bălan etc.

● **prezența unor termeni familiari, meniți să caricaturizeze**: “coblizani”, “gligani”, “meliani”, “mangosiți”, “ticăiți”, “hojmalăi”, “handralăi”, “prostalăi”, “ghiavoli” etc.

“Umorul lui Creangă este însuși umorul vieții, al acestui fenomen organic, în care durerea și bucuria, răul și binele, prostia și inteligența, umbra și lumina se îmbrățișează alternativ, ca s-o exprime în toată realitatea” (Pompiliu Constantinescu).

4. Notați patru elemente de oralitate a stilului, existente în următorul fragment(...) din : "Amintiri din copilărie" de Ion Creangă

Socotit la început "*autor popular*", I. Creangă este scriitorul român cel mai apropiat de spiritul creației folclorice, opera sa distingându-se însă printr-o originalitate incontestabilă manifestată la nivelul artei narative, la nivelul paremiologic, în tehnica umorului și la nivelul limbajului.

În acest sens, G. Călinescu, referindu-se la forța creatoare a scriitorului humuleștean, făcea precizarea că acesta este "*întâiul mare scriitor român, ieșit din sânul poporului, scriind despre popor, însă ridicându-se la mijloacele marelui arte*".

Impresia de "*spunere*" a întâmplărilor în fața unui public imaginar este remarcată și de T. Vianu care sublinia că I. Creangă "*restituie povestirii funcția ei estetică primitivă, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor*". La rândul său cercetătorul G. I. Tohăneanu vorbește, referindu-se la oralitatea lui Creangă, "*de un stil al participării*".

1. Între procedeele specifice stilului oral menționăm mai întâi mijloacele de expunere:

■ **adresarea către un ascultător imaginar:** "*Hai mai bine despre copilărie să povestim . . .*", "*Căci nu vă pară șagă . . .*", "*Ș-apoi chitiți că se mântuia numai cu atâta?*", "*Să nu-mi uit vorba . . .*" etc;

■ **autoadresarea (monologul interior):** "*Apoi lasă-ți, băiete, satul . . .*", "*Și mai bine rămâi pe loc, Ioane*", "*Nu mi-ar fi ciudă, încaltea când ai fi și tu ceva și de te miri unde, îmi zice cugetul meu*" etc;

Ca și în epica populară, vorbirea directă se îmbină cu cea indirectă: "*. . . se și aude strigând afară: Gata sunteți? Haidem! Că eu vă aștept cu caii înhămați*"; "*Și mama îmi zicea cu zâmbet uneori: Ieși copile cu părul bălan afară . . .*" etc.

2. La nivel stilistic, scrisul lui Creangă este lipsit de metafore, naratorul neavând înclinație pentru descrierea poetică. În schimb, sunt destul de frecvent **epitetele** cu caracter ornant, generalizator ("*Ozana cea*

frumos curgătoare și limpede . . .", *"Luncile umbroase"*, *"mândrele dealuri"*, *"locuri drăgălașe"* etc), repetițiile (*"Dragu-mi era satul . . ."*, *"Dragi-mi erau mama și tata . . ."*, *"Asemenea dragi-mi erau șezătoarele . . ."*, *"încet-încet"*, *răpede-răpede*", *"după ce jucam cât jucam"* etc), comparațiile de sorginte populară (*"ca la urs"*, *"ca niște zmei"*, *"ca niște mâți . . ."*, *"ca dracul de tămâie"* etc) și enumerațiile (*"dumbrăvile și luncile . . ."*, *"prundul cu știoalnel"*, *"țarinile cu holdele . . ."*, *"Pentru fiecare fântână, pârâu, vâlcică, dumbravă"*, etc).

I.Creangă este însă ineputabil mai ales prin bogăția paremiologiei, zicătorile, proverbele având rolul, în maniera *"nastratigească"*, de a caracteriza un personaj, o situație, efectul stilistic fiind maxim; ele sunt frecvent introduse prin formule ca *"vorba ceea"*, *"vorba unei babe"* etc.

Zicerile tipice (uneori rimate) împânzesc textul ex.: *"De plăcinte râde gura / De vârzare și mai tare"*, *"Decât codaș la oraș/ Mai bine în satul tău fruntaș"*, *"Ce ți-i scris în frunte ți-i pus"*, *"Piele rea și răpănoasă/ Ori o bațe, ori o lasă"*, *"Tot îs mai aproape dinții decât părinții"*, *"Se ține ca râia de om"*, *Lucrul rău nu piere cu una, cu două"*, etc.

3. În plan gramatical

(a) la nivel morfologic, limbajul afectiv este marcat de prezența interjecțiilor (*"Ha! Ha!"*; *"ăra"*, *"Na, na!"*, *"Ei, ei!"* etc), a particulei demonstrative *"iată"* cu variantele ei fonetice *"iacă"* și *"iaca"*, *"ia"* și a exclamațiilor în vocativ: *"Doamne, măi femeie!"*, *"Sărmane omule"*, *"Doamne ferește!"*. Starea sufletească a eroilor este sugerată cel mai adesea cu ajutorul imprecățiilor folosindu-se forma verbală inversă: *"dormire-ai somnul de veci să dormi"*, *"mânca-i-ar pământul să-i mănânce"*, *"vede-l-am dus pe năsalie"*, *"Fir-ar afurisit să fie"*;

■ locuțiunile verbale și adverbiale: *"să-și ieie nădejdea și să-și caute de drum"*, *"Mort-copt trebuie să fac pe cheful mamei"*, *"tulburat din cale-afară"* etc. Un alt element specific oralității îl constituie și verbele la persoana a II-a: *"Ș-apoi socotiți că se mulțumeau numai cu atât!"*, *"și-ai găsit!"*. Acumularea verbelor, a locuțiunilor verbale, a interjecțiilor predicative au menirea de a sugera rapiditatea desfășurării întâmplărilor.

Deosebit de sugestive sunt verbele cu valoare onomatopeică, precum "*a clămpăni*", "*a blești*", "*a găbui*", "*a dârdâi*", "*a cioșmoli*", etc. Prezentul istoric, care este dominant în relatarea eroului-narator, întreține permanent atenția cititorului, luat astfel ca martor.

Limbajul afectiv este sugerat ca și în vorbirea populară de **dativul etic**: "*vreu să-mi fac băietul popă, ce ai tu?*", "*Știutu-v-am că și voi mi-ați fost de aceștia?*";

(b) **la nivel sintactic**: în frază se observă numărul mare de propoziții exclamative și interogative cu rolul bine știut de a elibera stările sufletești intense pe care le trăiesc eroii povestirii;

■ tot specific populară este **construcția frazei cu numeroase incidente, cu propoziții principale coordonate printr-un "și" narativ repetat, sau antepunerea temporalelor** față de regentă: "*Cum treci Siretul, apa-i rea și lemnele pe sponci*", "*când eram hotărât a spune mamei aceste, iaca și soarele răsare . . .*", "*Când să-ți petreci și tu tinerețea, apucă-te de cărturărie*";

■ de asemenea apare **exprimarea poznașă, mucalită**, ca în fraza finală din partea a doua: "*Ia am fost și eu în lumea asta un boț cu ochi . . .*" etc. Fraza lui Creangă, deși aparent este cu aspect oral, totuși presupune o îndelungă elaborare, fiind rodul creației unui artist de o excepțională forță narativă.

4. În plan lexical, narațiunea capătă valențe deosebite prin limbajul folosit în care se întâlnesc elemente de vocabular cu **cuvinte populare de largă circulație**, dar și cu **regionalisme moldovenești** precum "*prichici*", "*megieș*", "*sturlubatic*", "*curechi*", "*a buchisi*", "*gubav*", "*rătăcăniile*", "*rohatcă*", "*mitoc*". "*dichiu*" etc sau cu expresii idiomatice (construcții fixe, intraductibile): "*mort-copt*", "*nici în ruptul capulul*", "*ridicam casa în slavă*", "*și-ar ține leoarba acasă*", "*ți-a ieșit un sfânt din gură*", "*a se frământa cu gândul*", "*vă croiesc, de vă merg peticile*" etc.

■ Frecvente sunt și **fonetismele regionale**: "*a înțălege*", "*bolnăvesc*", "*văru-mieu*", "*pâne*", "*răpezi-te*", "*băiet*", "*vro-șese*", "*năcaz*", "*barbe*" etc;

■ Toate aceste particularități de limbaj, semne ale specificului nostru na-

țional, sunt expresia unei culturi străvechi pe care Creangă a sublimat-o, datorită harului său de povestitor, într-o operă originală de valoare universală.

De aceea T. Vianu sublinia: *"Creangă execută trecerea de nivelul popular al literaturii la nivelul ei cult pe o cale pur spontană ... Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă"*.

Jean Boutière, primul cercetător străin al operei lui Creangă, îl situa între marii povestitori europeni, precum Frații Grimm, Ch. Perault sau Andersen.

5. Indicați principalele motive narative ale basmului "Harap Alb", relevând semnificația lor

Tema basmului "Harap Alb" este aceeași ca și a basmelor populare, în genere: triumful binelui asupra răului. *"Povestea lui Harap Alb" e un chip de a dovedi că omul de soi bun se vedește de sub orice strai și la orice vârstă*" (G. Călinescu).

La rândul ei, tema este concretizată prin motive tipice: al împăratului fără urmaș pe linie bărbătească, al mezinului, cel mai destoinic dintre frați, al interdicției, dar și al încălcării, al călătoriei, al impostorului, al tovarășilor devotați, al probelor depășite, al peștitului, al apei vii și al apei moarte, al pedepsirii răului, al căsătoriei.

1. Motivul împăratului fără urmaș pe linie bărbătească

Verde Împărat, care nu avea decât fete, îi cere fratelui să-i trimită pe cel mai viteaz dintre cei trei feciori ai săi, ca să-l lase la tron după moarte. Se sugerează dorința omului din popor de a avea un urmaș care să-i poarte numele mai departe, reflectând mentalitatea țăranului că un bărbat este mai util la dificilele treburile gospodărești în lupta cu greutățile vieții.

2. Motivul impostorului

În "călătoria" prin viață, destinul adesea ni se reliefează în funcție de întâmplările și oamenii ce ne apar în cale, pe neașteptate. Astfel Spânul iese înaintea fiului de crai de trei ori, folosind toate tertipurile spre a fi acceptat ca tovarăș de călătorie. Gestul de acceptare

al lui Harap Alb semnifică slăbiciunea, necunoașterea firii oamenilor, fapt ce-i va provoca o lungă suferință, feciorul naiv devenind din prinț, slugă supusă; iar Spânul impostor – pretendent la tronul lui Verde Împărat.

3. Motivul probelor depășite

Cu gândul ascuns de a scăpa de un posibil rival, Spânul îi primejduiește viața lui Harap Alb, trimițându-l să aducă sălăți din Grădina Ursului, pielea cu pietre scumpe a cerbului fermecat și fata Împăratului Roș. Ajutat de calul năzdrăvan, de Sfânta Duminică și de cei cinci însoțitori, Harap Alb izbutește, nu fără multe riscuri, să iasă cu fața curată din fiecare încercare. Aceste probe au menirea să marcheze devenirea eroului, ce se va maturiza și-și va îmbogăți experiența de viață spre a fi demn de a împărăți.

4. Motivul tovarășilor devotați și al naturii ce vine în sprijinul eroului

În încercările prin care trece, Harap Alb este povățuit tot timpul și sprijinit de sfânta Duminică, de acei “monștri simpatici” (Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă) și de natură, reprezentată de calul său, de crăiasa furnicilor și a albinelor. În afară de calul năzdrăvan care-l slujise și pe tatăl eroului și care, din același devotament, îl slujește acum pe fiu, toate celelalte personaje vin în sprijinul acestuia, din recunoștință: Sfânta Duminică, fiindcă fusese miluită când se arătase ca cerșetoare, cei cinci “năzdrăvani”, fiindcă au fost acceptați ca prieteni de călătorie, furnicile, deoarece au fost ocrotite, iar albinele – adăpostite. Se adeverește zicătoarea: “Bine faci, bine găsești.”

5. Motivul pedepsirii răului

Când fiica Împăratului Roș dezvăluie celor de față că, de fapt, Harap Alb este adevăratul nepot al Împăratului Verde, Spânul ripostează, omorându-l, pentru că “sluga” și-ar fi călcat jurământul. Acesta va fi reînviat cu “apă vie și cu apă moartă”, iar calul năzdrăvan îl apucă pe Spân și-l zvârle din înaltul cerului pe pământ.

Răul, în viziunea poporului nostru, nu poate dura veșnic.

6. Explicați semnificația drumului din "Povestea lui Harap Alb", de Ion Creangă

În "Povestea lui Harap Alb", episoadele basmului se întâlnesc armonios în jurul motivului central, cel al drumului. De fapt, Harap Alb trebuie să străbată două drumuri: **primul este cel către curtea lui Verde Împărat**, pe care-l va parcurge, în cea mai mare parte, însoțindu-l pe Spânul ce-l va supune prin vicleșug, iar **al doilea este cel către curtea Împăratului Roșu**, după fiica acestuia.

Drumul reprezintă un traseu inițiativ pe care fiul craiului, încă necopt la minte, trebuie să-l parcurgă înfruntând greutățile, ca în final, dobândind experiență și maturizându-se, să fie destoinic de a cârmui împărăția "moșului" său.

Încercările prin care va trece îi sunt necesare pentru a-i modela sufletul, a-i forma caracterul, conform cerințelor eticii populare: omul, în viață, trebuie să asculte de experiența celor vârstnici, neabătându-se mai ales de la respectarea poveștilor părintești și în același timp să închege legături de prietenie cu semenii săi, dacă voiește a izbândi, să se sprijine pe ajutorul acestora și, la rândul său, să știe să le răsplătească sprijinul acordat.

În primul său drum, acela către curtea Împăratului Verde, fiul craiului, *"boboc de felul său"*, este *"un Făt-Frumos juvenil și inexperimentat, mai mult ajutat de alții decât viteaz"* (N. Manolescu). Izbutește să treacă proba curajului la care-l supune craiul, însă numai datorită sfaturilor bătrânei milostivite. În schimb, naiv și încrezător în vorbe lingușitoare și viclene ale spânului, ignoră îndemnul tatălui: *"dar să te ferești de omul roș, iar mai ales de cel spân cât îi pute"*. Și, bineînțeles, își va primi imediat pedeapsa, devenind din fiu de crai, slugă, cu numele de "Harap Alb". De aici încolo, eroul va învăța ce înseamnă umilința și suferința: este pălmuit de spân în fața fetelor Împăratului Verde și trimis să îndeplinească munci supraomenești (precum aducerea salășilor din grădina Ursului, a pietrelor prețioase din Pădurea Cerbului, ori a fetei Împăratului Roșu).

Dar, cu ajutorul calului, al Sfintei Duminici și, mai apoi, al naturii

înseși în diversele ei ipostaze, Harap Alb va izbuti să înfrunte toate obstacolele din calea sa.

Spânul este pentru Harap Alb un antimodel de la care eroul "învață" să nu fie inuman, crunt, ticălos și înfumurat. Cel de-al doilea drum, spre curtea Împăratului Roșu, poate fi considerat drumul cunoașterii de sine; eroul descoperă o anumită față a lumii, dar se descoperă și pe el însuși: se dovedește milos atunci când la trecerea unui pod, pentru a nu strivi furnicile coboară prin apă, se dovedește harnic și gospodar atunci când ajută un roi de albine, făcându-le un stup, și, de asemenea, se dovedește sociabil, bucurându-se să se întovărească în drumul său cu cei cinci năzdrăvani, întruchipări hiperbolice și grotești ale simțurilor umane: Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă.

Pentru omenia și bunătatea sa va fi răsplătit: atât crăiasa furnicilor cât și crăiasa albinelor îi vor veni în ajutor, iar tovarășii săi de drum îl vor salva din cele mai cumplite încercări: de la ultima încercare, aducerea a *"trei smicele de măr dulce și apă vie și apă moartă"* este salvat însă tot de ajutorul său statornic, calul năzdrăvan. Și astfel Harap Alb reușește să o aducă spânului pe fată, care nu numai că va dezvălui adevărul și îi va reda viața fiului de crai, după ce impostorul demascat îi tăiasse capul, dar se va și îndrăgosti de el. Aventura feciorului de împărat s-a încheiat, și odată cu aceasta drumul său inițiativ. Dovedindu-se *răbdător, perseverent*, depășind momentele disperate și recăpătându-și de fiecare dată încrederea în sine, a adunat destulă înțelepciune spre a fi demn de acum înainte să stăpânească împărăția unchiului său.

Drumul lui Harap Alb nu este evident, un drum fizic, geografic, ci un drum spiritual, de perfecționare și purificare, un drum de inițiere.

7 Demonstrați fuziunea real-fabulos în basmul "Harap Alb"

Pe canavaua unor teme și motive fantastice, Ion Creangă reușește să făurească imaginea unei lumi tipic țărănești. Câteva dintre povești sunt, cum observa G. Ibrăileanu, *"adevărate nuvele din viața de la țară"*,

în care miraculosul joacă un rol secundar. De fapt fantasticul este antropomorfizat, în sensul că personajele fabuloase se comportă ca oamenii, sunt “umanizate”.

Fuziunea real-fabulos este caracteristică mentalității populare. Aparent, povestea lui Harap Alb se petrece într-un spațiu geografic convențional; avem de-a face cu împărați, curteni, sfinți, monștri, ființe năzdrăvane. Fabulosul folcloric abstractizează, prin eliminarea amănuntelor, pentru a nu stânjeni desfășurarea epică. Basmul lui Creangă dimpotrivă, în pofida aparențelor, ne introduce într-o lume vie, autentică, reflectată la nivelul conturării unui cadru specific, la nivelul individualizării personajelor și la nivelul limbajului.

a) la nivelul unui cadru specific;

Localizarea schemei abstracte a basmului tradițional constă în integrarea evenimentelor fantastice într-o lume cunoscută – realitatea socială și etică a satului humuleștean. Frații mai mari ai lui Harap Alb iau, înainte de a porni la drum, “*bani de cheltuială, straie de primeneală*” și “*sărută mâna tătâne-său*”. Harap Alb, după sfatul sfintei Duminici, “*se suie în pod și coboară de acolo un căpăstru, un frâu*” etc., podul palatului amintind de cel al grajdului unde gospodarul își orânduiește cele trebuincioase pentru a le avea la îndemână. “Peștorii” intră în curtea împăratului Roș “*care de care mai chipeș și mai îmbrăcat, de se târâiau așele și curgeau oghelele după dâșii.*” Împăratul Roș caută prin așternut să vadă ce l-a pișcat, de i-a stricat somnul etc.

Pe lângă asemenea sugestii ale unei realități sociale, basmul reflectă și o anumită sensibilitate etică, o anumită psihologie. Filozofia lui Ion Creangă este filozofia poporului. Spânul ilustrează proverbul “Fă-te frate cu dracul până treci puntea”, iar Harap Alb “Unde nu-i cap, vai de picioare”; ajutorul pe care uriașii, albinele și furnicile i-l dau eroului adevăresc zicătoarea “Dumnezeu nu lasă pe omul bun”.

b) la nivelul individualizării personajelor

Localizarea fantasticului rezultă din atitudinea eroilor: ei se comportă țărănește și vorbesc moldovenește. Harap Alb nu are nimic din

strălucirea lui Făt-Frumos; plânge când se simte batjocorit de apăsătoarele cuvinte ale părintelui său, se mânie și lovește calul cu frâul în cap, ca un flăcăuan de la țară, se dovedește *“mai fricos decât o femeie”*, când se duce în Pădurea Cerbului, *“se bate cu mâna peste gură”* etc.

Craiul apare ca un țăran dezamăgit de purtarea fricoasă a feciorilor săi. Împăratul Verde este un om naiv, Împăratul Roș este acru, cârcotaș. Flămânzilă, Gerilă și ceilalți sunt gâlcevitori și puși pe ciorovăială. Toate aceste detalii nu numai că au rolul de a particulariza, dar în același timp au efectul de a “degrada” și minimaliza fantasticul, de a-l umaniza, “sacru și profanul”, cum ar spune Mircea Eliade, “coexistând într-o desăvârșită interferență”.

c) la nivelul limbajului

Amestecul de real și fabulos este relevant și la nivelul limbajului, expresie a unui mediu bine cunoscut cititorilor din “Amintiri...” Craiul își probează astfel fiii pentru lipsa lor de curaj: *“Apoi, drept să vă spun, că atunci degeaba mai stricați mâncarea, dragii mei.”* La fel și Împăratul Roș își avertizează peșitorii: *“Iară de nu, luați-vă catrafusele și începeți a vă cărăbăni de la casa mea, căci nu vă mai pot suferi!”*

Autorul cult acordă o mult mai mare extindere dialogului, realizând adevărate scene dramatizate: *«Această însușire de a dramatiza realist basmul a făcut să-i iasă lui Creangă renumele de scriitor “poporal”»* (G.Călinescu).

Este antologică, în acest sens, cearta dintre tovarășii lui Harap Alb care apar ca niște flăcăi șugubeți și “ai dracului”, ca și “dascălii” Mogorogea, Trăsnea și ceilalți din “Amintiri...”, scriitorul împrumutându-le eroilor de basm *“o viață curat omenească și anume țărănească”* (Garabet Ibrăileanu): *“Ia ascultați, măi – zice Gerilă – de când ați pus voi stăpânire pe mine? Apoi nu mă faceți din cal măgar, că vă veți găsi mantaua cu mine!”*

Exprimarea mucalită, erudiția paremiologică, expresiile idiomatice, lexicul pitoresc, toate aceste procedee au ca efect crearea unei lumi care ne este familiară, accentuând realismul basmului.

IV. ION LUCA CARAGIALE

1. Prezentați evoluția conflictului din comedia "O scrisoare pierdută"

Piesa "O scrisoare pierdută" jucată în premieră în anul 1884 este capodopera lui I.L. Caragiale, o capodoperă a literaturii române și universale. Ea se încadrează în tipul comediilor de moravuri, înfățișând aspecte din viața politică și de familie a unor reprezentanți ai politicianismului românesc din ultimile decenii ale sec. al XIX-lea.

Acțiunea desfășurată "*în capitala unui județ de munte*", în timpul unei campanii electorale, aduce față în față două grupări politice adverse: cea aflată la putere, condusă de Zaharia Trahanache și cea din opoziție, reprezentată de Nae Cațavencu. (expozițiunea)

Conflictul piesei (intriga) pornește de la o întâmplare aparent banală: pierderea unei scrisori de amor scrisă de prefectul județului, omul de încredere al venerabilului "*nenea Zaharia*". În jurul acestei scrisori pierdute și regăsite se înnoadă și se desfac toate ștele comediei. Desfășurarea acțiunii: Scrisoarea compromițătoare devine o armă de șantaj în mâna principalului adversar politic, Nae Cațavencu, care amenință cu publicarea ei, dacă cei vizați nu-i vor susține candidatura la deputăție. Acest lucru ar fi însemnat o serioasă clătinare a prestigiului lui Trahanache, compromiterea definitivă a "*onoarei sale de familist*" și un dezastru pentru Zoe și Tipătescu, prefectul județului. Aflând de hotărârea inflexibilă a lui Cațavencu, Trahanache încearcă să-l anihileze pe ambițiosul avocat. Ca atare, izbutește să descopere o *poliță* falsificată de acesta, prin care "*plastograful*" ridicase o importantă sumă de bani din avutul statului.

Conflictul se amplifică: înspăimântați de consecințele imprevizibile ale publicării scrisorii, Tipătescu și Zoe Trahanache sunt

siliți să accepte "*târgul*" propus de avocatul *oneros*, după ce acesta refuzase orice avantaje oferite de prefect în schimbul scrisorii. Pe de altă parte, doi membri "*fidele*" ai partidului, Farfuridi și Brânzovenescu, observând deseale întâlniri ale lui Cațavencu cu membri marcanti ai partidului lor, intră la bănuială că la mijloc ar fi vorba de o trădare și se hotărăsc să facă cunoscută la Centru situația ivită.

Conflictul se acutizează în actul al III-lea. În timpul întrunirii electorale în care urma să se anunțe numele candidatului local, sosește o *depeșă* prin care se cere imperios sprijinirea candidaturii unui necunoscut, Agamemnon Dandanache. Are loc lovitura de teatru (**punctul culminant**): în locul numelui așteptat, este anunțat de către venerabilul prezident, Zaharia Trahanache, cel al lui "Agamiță Dandanache", fapt ce produce o încăierare între reprezentanții celor două grupări, în urma căreia Cațavencu își pierde pălăria unde se afla ascunsă scrisoarea cu pricina. În final, cursul evenimentelor este favorabil celor doi amanți, Zoe și Tipătescu, ce ajunseseră într-un moment de disperare când, după învâlmășeala iscată, Cațavencu dispăruse. Reapărând într-un târziu, Zoe află că avocatul plastograf pierduse la rândul său scrisoarea. Din această situație incertă, "coana Joița" este salvată de Cetățeanul turmentat, fost funcționar la poștă, care regăsind-o, i-o aduce "*andrisantului*".

Redevenind stăpână pe situație, Zoe Trahanache, spre a da impresia adversarilor politici că de fapt nu s-a întâmplat nimic neobișnuit și că nu există opoziție când la mijloc sunt interesele țării, îl silește pe însuși Cațavencu să conducă manifestațiile electorale în onoarea noului ales.

Conflictul se stinge (deznodământul) într-o deplină împăcare a ambelor tabele, foștii rivali politici îmbrățișându-se, fapt ce denotă că nu a existat o reală luptă de principii sau idei politice, ci doar interese de grup sau individuale, interese care mai târziu probabil vor reizbucni. Un fapt aparent neînsemnat, pierderea unei scrisori, a constituit un excelent pretext pentru autor de a satiriza sistemul electoral al unui stat pretins democratic.

2. Argumentați apartenența personajului Cațavencu din comedia "O scrisoare pierdută" de I.L.Caragiale, la o anumită tipologie literară

Între elementele specifice esteticii realiste este și crearea unei anumite tipologii. T. Maiorescu este cel dintâi care subliniază capacitatea dramaturgului I.L.Caragiale de a realiza personaje reprezentative pentru o anumită categorie socială: *"comediile sale pun pe scenă câteva tipuri din viața noastră socială de astăzi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situațiile anume alese de autor!"*. La rândul său, criticul Pompiliu Constantinescu împărțea personajele din piesa "O scrisoare pierdută" astfel: Trahanache este **ticăitul**, Zoe este **femeia voluntară**, Cațavencu este **ambitiosul demagog**, Farfuridi este **prostul fudul**, Dandanache este **prostul ticălos**, iar Pristanda este **omul slugarnic**.

Este evidentă intenția satirică a autorului, prin care-și exprimă într-un mod subtil dezacordul față de politicianismul românesc din ultimele decenii ale secolului trecut, când puterea politică este folosită ca mijloace de susținere a unor interese particulare, *demagogia* și *șantajul* fiind principalele arme de luptă. De aceste arme se folosește cu dibăcie Cațavencu, care, după cum afirmă criticul mai sus citat, este demagogul *"prin strâmba lui intelectualitate, prin lipsa de simț moral și de demnitate personală, prin mijloacele de a sconta o situație"*.

El este avocat *"director-proprietar al ziarului "Răcnetul Carpaților", prezident fondator al Societății enciclopedice Cooperativa "Aurora Economică Română" și ilustrează tipologia arivistului*.

Având în vedere că acțiunea piesei se desfășoară în preajma alegerilor, ambiția lui Cațavencu era de a fi propus candidatul partidului liberal, chiar dacă face parte dintr-o fracțiune *"independentă"*, în opoziție față de cea a lui Zaharia Trahanache și a lui Ștefan Tipătescu; devenit candidat, știa că voturile spre a fi ales îi sunt asigurate prin farsa electorală obișnuită politicianilor vremii.

Pentru atingerea scopului său, nu se dă îndărăt de la nici un

mijloc, oricât de josnic ar fi acesta, urmând principiul *machiavelic*, pe care îl pune pe seama nemuritorului Gambeta, "*scopul scuza mijloacele*" : fură scrisoarea de la Cetățeanul turmentat, șantajează, se victimizează, își afirmă prin discursuri demagogice patriotismul și intențiile progresiste, ca, imediat ce își dă seama că a pierdut orice șansă, să adopte o jenantă atitudine *cameleonică*.

Personajul este surprins din unghiuri diverse. Pentru Tipătescu e "*mizerabil*", "*infam*", "*canalie*", "*impertinent*", pentru Farfuridi e "*nifilist*", pentru Brânzovenescu e "*moftolog*", în timp ce pentru Zoe și Trahanache e un "*mișel*". Singurul care-l admiră este Pristanda: "*Mare pișicher! Strașnic prefect ar fi ăsta*". Carierist politic, lipsit de scrupule, refuză arogant funcțiile propuse de Tipătescu în schimbul scrisorii compromițătoare (avocat al statului, locul de primar sau de *epitrop-efor* la Sf. Nicolae, moșia Zăvoiu, neștintind decât funcția care să-l propulseze cât mai sus în arena politică "*Vreau .. .mandatul de deputat, iată ce vreau: nimic altceva! nimic! nimic*". În locul acestei funcții, s-ar fi mulțumit totuși cu o mie de poli, ceea ce dovedește că politica era doar o sursă de chiverniseală.

Prin profesia lui de avocat, Nae Cațavencu se îneacă în propria-i beție de cuvinte, autocaracterizându-se, fără să-și dea seama, într-un mod hilar: "*Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme; vreau ceea ce merit în orașul ăsta de gogomani, unde sunt cel dintâi .. . între frunțașii politici*".

Farsor și demagog în frazeologia sa *patriotardă* din timpul întrunirii electorale, simulează emoția, chiar plânsul, spre a-și convinge auditoriul de sentimentele sale patriotice: "*Domnilor .. . Onorabili concetățeni .. . Fraților, (plânsul îl îneacă) iertați-mă, fraților, dacă sunt mișcat, dacă emoțiunea mă apucă așa de tare ... Ca orice român .. . mă gândesc .. . la țărișoara mea (plânsul l-a biruit de tot) .. . la România .. . (plânge)*".

Cât de sincere erau aceste declarații patriotice ne-o dovedesc șantajul cu scrisoarea, pus la cale pentru a-și asigura deputăția, falsificarea unei polițe de cinci mii de lei, *oportunismul* evident în final, când el însuși conduce "*manifestația publică*" în onoarea noului deputat

care a învins, fiind mai abil, Agamiță Dandanache. *"Strâmba lui intelectualitate"*, cum este definită de Pompiliu Constantinescu, se manifestă din plin prin încălcarea regulilor gramaticale și a logicii, prin contradicția de termeni, expresii *tautologice*, repetiții supărătoare, aspecte caracteristice retoricii sale bombastice și *"lătrătoare"*.

G. Călinescu îl consideră *"zgomotos, schelăitor, excroc, galant, sentimental, patriot, adică un Mitică exponent al câmpiei danubiene"*.

3. Identificați dominantă de caracter a personajelor din comedia "O scrisoare pierdută"

Unul dintre importante mijloace de caracterizare a personajelor din opera caragialiană este și numele lor, menite a le sugera caracterul. De altfel, procedeul artistic nu este absolut nou în literatura română, căci el a fost folosit înainte și de V. Alecsandri în comediile sale.

Criticul G. Ibrăileanu, în studiul "Numele proprii în opera comică a lui Caragiale", acordă o atenție specială acestei probleme, cercetând semnificația prenumelor, sufixelor, originile numelor, efectul sonorității lor. *"În opera lui Caragiale problema numelor proprii e mai importantă decât în opera altor scriitori, pentru că opera lui e comică și, într-o astfel de operă, numele e o însușire mai esențială a personajului, decât în alte genuri literare"*, afirmă Ibrăileanu. Numele nu caracterizează numai tipurile, ci și clasa socială veche sau nouă, proveniența muntenească ori moldovenească. Numele, mai subliniază criticul, *"ne dau impresia că fac parte din personajele pe care le definesc"*.

Astfel, "Zaharia Trahanache" ar sugera bătrânețea, decrepitudinea, și tot ce are greoi și ticăit "venerabilul" președinte.

În cazul cuplului de personaje "Farfuridi-Brânzovenescu", aluzia culinară a numelor ar lăsa să se înțeleagă, în opinia criticului, *"inferioritatea, vulgaritatea și lichelismul lor"*.

"Cațavencu", cu silabele stridente ale numelui său, amintește de "cață", ducându-se cu gândul la pălăvrăgeală agresivă a "demagogului latrans".

Numele de “*Agamiță*” ar insinua ramolismul comic prin diminutivul caraghios al legendarului Agamemnon, pe care Trahanache îl pronunță “*Gagamiță*”, și care ar reda “*căderea în copilărie a acestui ramolit*”, iar cuvântul “*dandana*” se potrivește cu rolul lui din piesă. Prin sufixul “*ache*”, comun și numelui “*Trahanache*”, se face aluzie la originea greacă a multora dintre politicienii liberali, satirizați și de Eminescu în “*Scrisoarea III*”.

De altfel, autorul mai folosește și alte mijloace spre a ironiza grecismul lui Dandanache, și anume prin modul peltic și sâsâit de a vorbi: “*Neicursorule*”, “*puicursorule*” etc. Chiar și numele de Tipătescu, unul din personajele “*serioase*” ale piesei “*O scrisoare pierdută*”, conține nuanța comică a individului de a se strecura tiptil “*tipa-tipa*” spre vârful piramidei sociale, în timp ce “*Zoe*”, nume feminin, accentuat de cele două vocale în hiat, ar putea sugera tipul femeii voluntare. Prenumele “*Ghiță*” al polițaiului Pristanda ne duce cu gândul la o categorie socială inferioară, ce privește cu jind spre lumea “*aristocratică*”.

“*Cetățeanul turmentat*” nu are un anumit statut onomastic, el asociindu-se perfect cu masa cetățenilor de rând, dezorientați de campania electorală, neștiind cu cine să voteze.

Cei doi dascăli, “*Ionescu și Popescu*”, făcând parte din grupul opoziției, sunt oameni de condiție modestă, lipsiți de personalitate, dornici să-și realizeze și ei interesele urmându-l pe Cațavencu. Sunt singurele personaje neindividualizate din toate comediile lui Caragiale; ele reprezintă mica burghezie nutrind visuri de îmbogățire.

Personajele caragialiene sunt atât de convingătoare, încât scriitorul pare a fi făcut cu adevărat “*concurență stării civile*” (G.Ibrăileanu).

4 Evidențiați principalele modalități de realizare a comicului din piesa “*O scrisoare pierdută*”

Mijloacele de zugrăvire a societății românești de la sfârșitul sec al XIX-lea, cuprinsă de adânci prefaceri social-politice, aparțin în piesa “*O scrisoare pierdută*”, unui mare artist comic, ale cărui procedee, motive și modalități artistice acționează simultan cu o rară forță satirică. Râsul lui Caragiale este necruțător, umorul său fiind unul sarcastic,

ironia usturătoare. Între principalele mijloace de realizare a comicului în capodopera carageliană menționăm: comicul de moravuri, de situație, și de limbaj.

1. Comicul de moravuri – dezvăluie necinstea din viața familială și politică, corupția politicienilor, metodele prin care aceștia își asigură candidatura și victoria în alegeri, cu alte cuvinte demagogia, șantajul, adulterul și aranjamentele de culise. Moravurile pun în lumină caractere, a căror esență e ascunsă sub o mască înșelătoare.

Comicul de moravuri rezultă, în primul rând, din discrepanța între firea reală a personajelor și ceea ce vor să pară. Astfel, Trahanache și Tipătescu se consideră principalii stâlpi ai puterii, cei care iau deciziile importante pentru viața partidului și a orașului, dar, în realitate, sunt manipulați de o femeie frivolă și ambițioasă, Zoe Trahanache. La rândul ei, deși pozează în ipostaza unei soții onorabile, este amanta lui Tipătescu, care și el este prietenul "*devotat*" al lui "*nenea Zaharia*".

Cațavencu pretinde că este patriot, "*plânge*" pentru "*țărișoara*" lui, dar, de fapt, nu urmărește decât meschine interese personale. La rândul său, Dandanache "*e mai canalie*" decât Cațavencu, reușind, cu mai multă șiretenie, să devină chiar candidatul impus de la Centru.

Cei care ar trebui să vegheze asupra respectării legilor sunt și primii care o încalcă: Tipătescu dispune de avutul județului ca de moșia personală, iar "*polițaiul orașului*", Pristanda, nu este decât un instrument docil în mâna șefului său.

2. Comicul de situație folosește o serie de procedee cunoscute și în literatura universală, dintre care menționăm:

- **încurcătura:** Când lucrurile se liniștiseră și toată lumea aștepta proclamarea numelui candidatului local, are loc o răsturnare de situație: se cere imperios anunțarea unui candidat necunoscut, Agamiță Dandanache, ceea ce provoacă o adevărată "*dandana*", încurcând socotelile tuturor;
- **coincidența:** Agamemnon Dandanache reușește să-și impună candidatura, folosindu-se de același gen de șantaj ca și Cațavencu: "*o scrisoare de amor*" în posesia căreia intrase, fără însă a o mai înapoia, pentru a se folosi de ea ori de câte ori ar fi avut nevoie;

- **revelațiile succesive:** Conflictul inițial determinat de pierderea scrisorii ne dezvăluie noi conflicte secundare, pentru care se cheltuiește o mare energie, mult prea exagerată în raport cu "*principiile*" pentru care se aruncă în luptă atâtea forțe;

- **echivocul:** Ramolit fizic și moral, Dandanache confundă personajele, confuzie care evidențiază adevăruri ascunse, numai de spectatori știute;

- **quiproquo-ul** (încurcătura, înlocuirea cuiva prin altcineva): Spre stupoarea participanților de la întrunirea electorală unde urma să se anunțe candidatul, nu este comunicat nici numele lui Farfuridi, nici cel al lui Cațavencu, ci al unui necunoscut, Agamemnon Dandanache;

- **grupuri insolite:** triumphiul Trahanache – Tipătescu - Zoe, cuplul Farfuridi – Brânzovenescu, combinațiile diverse de adversari etc;

interferența tuturor personajelor : În final, reprezentanții celor două tabere se îmbrățișează, de parcă nu s-ar fi aflat niciodată în conflict;

- **evoluția inversă față de momentul inițial:** Cațavencu, cel care dădea impresia că va triumfa, este învins, în timp ce grupul Trahanache – Tipătescu – Zoe, aflați în pericolul de a pierde, în final triumfă.

3. Comicul de limbaj

Referindu-se la această modalitate de realizare a comicului, G. Călinescu sublinia: "*Umorul lui Caragiale e inefabil, ca și lirismul eminescian, constând în "caragialism", adică într-o manieră proprie de a vorbi; "fraze întregi au devenit de o uzualitate ironică curentă"*.

Cele mai evidente procedee de realizare a comicului de limbaj sunt cele de ordin lexical și sintactic.

La nivelul lexicului comicul provine din:

- pronunția greșită: "*famelie*", "*andrisant*", "*plebicist*", "*renumeratie*", "*bampir*", "*catindrală*", "*fonție*", "*enteresul*", "*vagabonți*", "*momental*", etc;

- etimologia populară: "*capitaliști*" – locuitori ai capitalei;

- confuzie de termeni: "*oneste bibere*" în loc de "*honeste vivere*";

- contradicții de termeni: "*lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani*", "*douăsprezece trecute fix*";

La nivelul sintaxei:

- **anacolutul** (o formă de discontinuitate sintactică manifestată prin întreruperea și modificarea construcției în cadrul aceleiași propoziții sau

fraze): Farfuridi: *"Într-o chestiune politică ... și care ... de la care atârnă viitorul, prezentul și trecutul țării ... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte ... încât vine aici ocazia să întrebăm pentru ce ... etc."*;

● **tautologia** (repetarea unei părți de propoziție sau a unei propoziții prin aceleași cuvinte și cu același înțeles, dar cu funcții sintactice diferite): Pristanda: *"famelia famelie, foncția foncție, coana Joițica, coana Joițica..."*;

● **truismele** (adevăruri evidente): Cațavencu: *"Un popor, care nu merge înainte, stă pe loc"*; Trahanache: *"Unde nu e moral, acolo e corupție și o societate fără prințipuri, va să zică că nu le are"*.

● **Formule stereotipe**: Farfuridi: *"eu, am n-am să întâlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în târg", "eu, am n-am clienți acasă, la unsprezece mă-ntorc din târg", "eu, am n-am înfățișare, la doisprezece fix mă duc la tribunal"*;

● **paradoxuri aberante**: Farfuridi: *"Din două una ... ori să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimic, ori să nu se revizuiască, primesc! Dar atunci să se schimbe pe ici pe colo și anume în punctele esențiale"*;

● **nonsensuri**, frizând absurdul: Cațavencu: *"Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire", "Noi aclamăm munca, travaliul care nu se face deloc în țara noastră", "Până când să n-avem și noi faliiții noștri?"* etc;

● **exprimări echivoce**: Cațavencu: *"Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme; vreau ceea ce merit în orașul ăsta de gogomani, unde sunt cel dintâi ... între fruntașii politici ..."* Trahanache: *"Pentru mine, stimabile, mă-nțelegi, să vie cineva să-mi bănuiască nevasta, pe Joițica ..., ori pe amicul Fănică, tot una e ..."*;

● **naivități ridicole**: La replica lui Brânzovenescu, precum că el se teme să *"bată (la telegraf) o depeșă"*, Farfuridi îl încurajează: *"trebuie să ai curaj ca mine! Trebuie s-o iscălești : o dăm anonimă"*;

● **repetiții**: Trahanache: *"Aveți puținică rabdare..."* Farfuridi: *"dați-mi voie"*; Pristanda: *"Famelie mare, renumerație mică, după buget ..."*; Cetățeanul turmentat: *"Eu cu cine votez?"*;

● **ticuri verbale**: Pristanda aprobă slugarnic tot ce-i spune stăpânul său, prefectul: *"curat mișel", "curat ca un câine!", "curat murdar"*.

La nivelul stilului, apare contrastul dintre oratoria *sentențioasă, emfatică*, în contradicție cu *ineptiile* și absurditățile afirmate; uneori stilul solemn se interferează cu cel familiar, ca la Cațavencu, sau stilul protocolar alternează cu cel autoritar, ca la Trahanache.

"Autorul *"Scrisorii pierdute"*, departe de a aplica, pe teren românesc rețelele comediei și vodevilului francez din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, este unul dintre creatorii structurii teatrului modern, un precursor al *"teatrului nou"* și, prin Tristan Tzara și Eugen Ionesco, unul dintre cei care l-au înrâurit". (I. Constantinescu).

5. Prezentări compoziția nuvelei "În vreme de război" de I.L.Caragiale

În ultima parte a activității sale literare, I.L.Caragiale e atras de o altă latură a firii umane: psihologia individului în momente de maximă încordare. Astfel, umorul sarcastic din comediiile și schițele sale este înlocuit cu tragicul. Conform mărturisirii proprii, *"Simt enorm și văz monstruos..."*, autorul sondează zonele cele mai obscure ale sufletului omenesc, *"văzând"* și dezvăluindu-ne tot ce se întâmplă în subconștientul uman, precum în nuvelele: "O făclie de Paște", "Păcat". Alături de acestea, se situează și "În vreme de război", (1898), având ca temă relevarea efectelor devastatoare asupra psihicului omenesc pe care le poate genera instinctul lăcomiei. Demersul narativ e structurat în trei capitole, aidoma unei piese de teatru, în trei acte, fiecare având o semnificație aparte în evoluția psihologică a personajului principal, Stavrache.

Compoziția ei unitară și simetrică, dialogul concentrat și stilul concis pun în evidență rigoarea scriitorului clasic, dar nuvela aparține sub raportul metodei de creație esteticii naturaliste.

Primul capitol îl prezintă pe cărcimarul Stavrache, proprietarul unui han la care obișnuiau să se adăpostească drumeții în timpul nopții. Două momente tulbură liniștea și echilibrul sufletesc al personajului: cel dintâi, când află că fratele său popa Iancu din Podeni este însuși capul unei bande de tâlhari ce bântuia de mai multă vreme împrejurimile, îl

duce într-o stare de uluire, iar cel de-al doilea, când primește de pe front o scrisoare cu "*slovă străină*" prin care este înștiințat că Iancu Georgescu, devenit sublocotenent, a murit pe "*câmpul de onoare*", îi trezește speranța unei moșteniri neașteptate. Este momentul care marchează începutul unei stări anxioase determinată de teama de a nu pierde norocul neașteptat.

Al doilea capitol se desfășoară mai ales în planul irealității, înfățișând în mod gradat degringolada sufletească a eroului; acesta e chinuit de îndoiala că totuși fratele său e posibil să nu fi murit și în acest caz s-ar putea întoarce, fiind singurul îndreptățit să-și revendice averea părăsită, după cum îi spusese lui Stavrache, avocatul pe care-l consultase. Gândul terorizant îi provoacă stări obsesive. Vedenia fratelui fugar îi apare în vis de două ori sub întruchipări diferite: la prima apariție, sub chipul de ocnaș evadat, iar la a doua, în ipostaza unui căpitan comandând o campanie. Aceste apariții onirice constituie expresia îngrijorării ce se acumulase în subconștientul personajului.

Punctul culminant și deznodământul conflictului sunt cuprinse în capitolul al III-lea, când are loc de această dată întâlnirea reală dintre cei doi frați. Acum se declanșează și criza paroxistică a lui Stavrache: la cererea fratelui său de a-i da bani în contul averii lui, spre a acoperi suma delapidată din bugetul regimentului, hangiul, confundând planul realității cu cel al irealității, încearcă să-l ucidă, așa cum o mai "*făcuse*" în coșmarurile sale. Acest ultim șoc a fost mult prea puternic pentru un echilibru sufleteș și așa fragil, încât resorturile lăuntrice ale eroului se prăbușesc definitiv declanșându-i demența.

Cele trei scurte capitole cu o acțiune gradată, cu efecte subtil dozate, conturează o construcție epică echilibrată, perfect simetrică.

6. Prezența succint două acțiuni ale personajului literar Stavrache din nuvela "În vreme de război"

Semnificative pentru evoluția în plan psihologic a personajului principal sunt două episoade redată aproape "*scenic*".

Nerăbdător de a intra legal cât mai repede în posesia averii abandonate de fratele său pe care îl credea căzut la datorie pe câmpul de

luptă, Stavrache a plecat imediat ce primise înștiințarea scrisă cu "slovă străină" în căutarea unui avocat pentru a afla "cu ce forme intră cineva regulat în stăpânirea averii unui frate bun, care nu are alt moștenitor". Acesta îl asigură că atâta vreme cât nu există urmași direcți, și prin urmare nu ridică nimeni nici o pretenție, el nu are nevoie să ia nici o măsură legală spre a stăpâni averea. Întrevederea este redată prin intermediul dialogului cu replici scurte, dinamice, menite să-l liniștească pe hangiu, numai că în finalul discuției efectul este contrar. La întrebările insistente ale lui Stavrache, răspunsul avocatului, ce sună bizar, premonitoriu pentru anxiosul hangiu, îi va provoca de acum coșmaruri:

- "Numai unul singur te-ar putea călca ...

- Cine? întreabă d-l Stavrache.

- Popa."

O a doua acțiune trădează micimea sufletească și avariția atavică a negustorului. Pe o vreme cu ploaie și zloată, Stavrache închide prăvălia, socotind că nu va mai avea clienți. Spre seară, sosește o copilă rebegită de frig, trimisă de părinți spre a cumpăra "de un ban gaz" și "de doi bani țuică". În clipa când negustorul se apleacă să ridice "tinicheaua cu gaz", copilul hămesit de foame încearcă să ia un covrig uscat, uitat pe tarabă. Surprinzând-o, **hangiu** îi arse o palmă cu cruzime peste obrazul înghețat de frig, gest ce dezvăluie totala dezumanizare a individului rapace: "Lasă covrigul jos, hoțo! ... De mici vă învățați să furați, fire-ați ai dracului".

Ambele secvențe narrative vin să puncteze comportamentul personajului al cărui echilibru moral pare a fi serios zdruncinat.

7. Comentați deznodământul din nuvela "În vreme de război"

Deznodământul surprinde personajul principal, Stavrache, în stare de maximă agitație ce-i va declanșa alienarea. Este noapte, afară viforul "urlă", atmosfera sinistă pregătind momentul limită.

Sosesc doi călăreți ciudați pe care hangiu abia-i deslușește în întuneric, cerându-i găzduire.

Pofțiți în casă, unul din ei se culcă, în timp ce al doilea se înfruptă

din bucatele aduse de gazdă, adresându-i-se deodată pe nume. Uimit, Stavrache îl întreabă de unde îl cunoaște. Auzind întrebarea, cel culcat se ridică deodată în picioare, spunându-i: "*Cum să nu te cunosc, neică Stavrache, dacă suntem frați buni?*". La aceste cuvinte, "*hangiuul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se mai putu închide. Ochii clipiră de câteva ori foarte iute și apoi rămaseră mari privind țință ...*". Părea că nu aude rugămintea disperată a fratelui său de a-i oferi cincisprezece mii de lei pe care-i delapidase din banii regimentului, trebuind să-i pună în cel mai scurt timp la loc. Stavrache "*se sui în pat și se trânti pe o ureche, strângându-și genunchii în coate*". Nedumeriți, musafirii nu știu ce să creadă. Când frate-său se apropie și atinse umărul omului ce "*horcăia*" și "*gimea*", acesta se ridică brusc în picioare și se năpusti asupra lui, doborându-l la pământ. Are loc o luptă crâncenă, în timpul căreia Iancu Georgescu și camaradul său cu greu reușesc să-l biruie pe hangiu. Legat de picioare, culcat la pământ, Stavrache începu să râdă demential, apoi să cânte popește, semn că resorturile sale lăuntrice cedaseră.

Procesul degenerativ al psihologiei personajului este urmărit pe parcursul nuvelei în mod gradat: de la speranță la iluzie, de la îndoială la amăgire, apoi la neliniște, frică și groază, până la obsesie, stări halucinatorii, iar în cele din urmă la alienare.

Dacă în capitolul al doilea, Stavrache confundase visul cu realitatea, de această dată raporturile se inversează: personajul nu mai poate distinge **imaginea reală** a fratelui de **vedenia** ce-i apăruse în somn.

Crezând că și acum trăiește una din stările sale chinuitoare de coșmar, personajul refuză realitatea și se culcă, de parcă ar fi fost trezit abia atunci, spre stupefacția celor doi vizitatori nocturni.

Reacția criminală la auzul cuvintelor fratelui său era firească pentru Stavrache, care se mai "*luptase*" astfel în visurile sale terorizante, prima dată cu imaginea "*ocnașului evadat*", iar a doua oară cu cea a "*căpitanului*", comandant de companie. Confuzia dintre vis și realitate este o dovadă neîndoielnică a dezechilibrului psihic, iar deznodământul tragic vine să ilustreze un caz patologic.

8. Evidențiați perspectiva estetică naturalistă în construcția personajului Stavrache

Estetica naturalistă reduce ființa umană la datele sale biologice, considerând-o rezultatul a doi factori: **ereditatea** și **mediul social**. De aici predilecția pentru cazurile patologice și pentru reacțiile fiziologice, ca manifestări ale unor instincte.

În cazul lui I.L. Caragiale, G. Călinescu vorbește despre un *"naturalism radical"*, atunci când se referă la nuvela "O făclie de Paște", ce anulează efectele spaimei, ori la nuvela "Păcat", ce urmărește consecințele incestului. Față de acestea, criticul remarcă în nuvela "În vreme de război" elementul predominant psihologic ce sporește complexitatea personajului principal. Dar **contextul social** și **factorul biologic** care acționează în mod insidios asupra personajului principal al nuvelei nu pot fi ignorate: *"Există o țară ereditară în familia în care un frate înnebunește, iar altul se face tâlhar ca popă și delapidator ca ofițer"* (G. Călinescu). Și într-adevăr, ereditatea se reflectă în cazul ambelor personaje din această operă: Iancu Georgescu din Podeni devine tâlhar, apoi delapidator, iar Stavrache, măcinat de obsesia de a nu pierde averea dobândită fără muncă, rămasă de pe urma fratelui său, înnebunește. **Stările sale psihologice degenerative** sunt urmărite pe fundalul unor vremuri tulburi (Războiul pentru Independență) și a unor aspecte sociale specifice timpului. Goana după înavuțire cu orice preț capătă forme sălbatice, ajungând până la dehumanizarea individului.

La început, sunt dezvăluite primele reacții ale personajului: la aflarea că tocmai fratele său, popa Iancu din Podeni, este căpetenia tâlharilor ce îngrozeau oamenii prin cruzimea cu care acționau, este uluit; "așa că d-l Stavrache, mai întâi nici n-a voit să creadă". Când îi vine ideea de a-l trimite cu voluntarii ce se îndreptau spre Dunăre, *"fața i se luminează"* la gândul că averea i-ar putea rămâne definitiv lui, iar când primește prima scrisoare de la cel pe care-l credea pierdut de-a binelea, *"desfăcu nervos plicul"*. Citind veștile despre faptele de bravură ale celui plecat pe front, pe chipul său nu se vedea *"nimic analog cu bucuria"*. Aflând de la primar că, în timp ce toți tâlharii fuseseră

pedepsiți, de popă nici nu fusese vorba, teama se instalează la gândul că acesta ar fi posibil să se întoarcă: "*O ... veni? ... n-o veni?*" La primirea celei de-a doua scrisori prin care "*răspopitul*" vroia doar să adoarmă bănuielile stăpânirii asupra lui, se grăbește să afle cum poate intra legal în posesia averii. Precizarea avocatului: "*Numai unul te-ar putea călca*" "- Cine? întreabă Stavrache" "-Popa" declanșează apariția în visele hangiului a unor stări halucinante. Teamă și îndoială îi provoacă o permanentă anxietate. Somnul îi este tulburat. În subconștientul său și l-ar fi dorit pe frate-său la ocnă pe viață. Dar până și de acolo ar putea evada, așa cum și visează într-o noapte că se luptă cu "*ocnașul*". Replica "*Gândeai c-am murit, neică?*" revine obsesiv, violențele din planul coșmarului îl traumatizează, încât, când se trezește la realitate, "*tremură din toate încheieturile*" "*și-și face cruci peste cruci*" și se plimbă agitat prin odaie profund zbuciumat. În maniera esteticii naturaliste, fenomenul de disoluție psihică este analizat amănunțit, consemnându-se, ca într-o fișă de observație gradarea senzațiilor fiziologice. La accentuarea stării sale obsesive, un rol important îl are și natura, care e percepută prin impresionabilitatea eroului: odată cu picăturile de apă ce cădeau pe fundul unui "*butoi dogit*", "*gândurile omului începură să sfârâie iute în cercuri strâmte și să-l urmărească chinuitor*". Are loc intruziunea visului în realitate: "*omului îi pare că aude afară un cântec de trâmbițe ... militari desigur*", ușa sare din țâțâni și căpitanul s-arată în prag râzând în hohot: "*Gândeai c-am murit neică?*" Notățiile naturaliste evidențiază convulsiile, spasmele celui ce, terorizat de coșmarurile terifiante, i se dezlănțuie instincte criminale: "*Hangiul se îndârjește și-l strânge de gât*". "*Simte cum degetele îi pătrund în mușchii grumazului, strivindu-i, afundând beregata, sfărâmând încheietura cerbicieii*". Urmarea crizei este și mai devastatoare: apăsător de o groază terorizantă, Stavrache, tremurând de friguri, se duce la popă "*să-i facă o sfeștanie*". Anxietatea de la început a devenit acum paralizantă.

Întâlnirea reală cu fratele său va declanșa demența. Când "*răspopitul*" îi cere o sumă importantă de bani, starea patologică a personajului se manifestă cu violență ca urmare a confuziei realității cu irealitatea. Crede că visează ca și în celelalte două rânduri când se

luptase cu vedenia fratelui său. Scriitorul consemnează efectele fiziologice ale acestei stări: "*horcăieli*", "*gemete*", "*gură plină de spumă roșcată*", dar și devieri comportamentale: "*omul adormit se ridică drept în picioare*", "*cu mâinile încleștate*". Are aceleași porniri criminale ca și în coșmarurile sale, încercând să-și răpună și de astă dată fratele. Doborât la podea, "*râde cu hohot*" și, în cele din urmă, epuizat și apatic "*începu să cânte popește*". Starea demențială este ireversibilă.

Efectele manifestării subconștientului au fost revelate cu subtilitate de un scriitor la curent cu literatura naturalistă a epocii. Naratorul se dovedește un neîntrecut artist și psiholog care observă, analizează, sondează stări ale conștiinței și ale subconștientului oferindu-ne astfel o operă literară de mare rafinament.

V. IOAN SLAVICI

1. Prezența tematică și momentele subiectului nuvelei "Moara cu noroc" de I. Slavici

"Slavici este creatorul realismului țărănesc în care Maiorescu va vedea formula cea mai valoroasă a nuvelisticii contemporane..." (T. Vianu).

Din suita nuvelilor sale realiste de natură psiho-socială ("*Gura satului*", "*Popa Tanda*", "*Budulea Taichii*", "*Comoara*", "*Pădureanca*" etc), "*Moara cu noroc*", apărută în volumul "*Novele din popor*" (1881) este capodopera literaturii lui I. Slavici și una din cele mai importante realizări ale nuvelisticii românești.

Universul tematic al acestor creații este variat, reflectând în esență aspecte ale vieții satului transilvănean din ultimele decenii ale sec. al XIX-lea, îndeosebi consecințele nefaste ale pătrunderii unor relații de tip capitalist într-o lume în care normele morale tradiționale, rânduiala și datinile încă mai sunt respectate.

G. Călinescu aprecia că "*Moara cu noroc*" este o nuvelă solidă, cu

subiect de roman. Și într-adevăr, organizarea discursului epic, prezentarea gradată a faptelor, numeroasele detalii ce vin în sprijinul conturării personajelor principale, îmbinarea proporțională a modurilor de expunere confirmă opinia criticului.

Momentele subiectului relevă destinul omului în genere, aflat sub ispita banului.

În **expozițiune**, scriitorul insistă asupra cadrului în care se vor desfășura evenimentele: un peisaj dezolant, pustiu, cu moara părăsită, "*cu lopețile rupte și acoperământul ciuruit de vreme*", cu păduri sălbatice în jur, cu "*corbi ce se lasă croncănind de la deal înspre câmpie*" etc. Într-un astfel de decor este situată cârciuma numită "Moara cu noroc", deoarece este un loc unde se câștigă bine, fapt care-l determină pe fostul cizmar sărac, Ghiță, ca să o ia în arendă, mutându-se aici cu întreaga lui familie: soția Ana, cei trei copii ai lor și bătrâna, mama Anei.

Intriga constituie momentul când la "Moara cu noroc" sosește Lică Sămădăul, supraveghetorul mai multor turme de porci, "*om aspru și neîndurat*", care-i pretinde lui Ghiță să-l țină la curent cu tot ce se întâmplă la Moară. Din acest moment viața tihnită și planurile cârciumarului sunt pentru totdeauna zdruncinate.

Desfășurarea acțiunii, prin numeroasele episoade narative (ce se înlanțuie liniar) și prin analiza stărilor lăuntrice ale personajelor principale, surprinde procesul de deumanizare a individului prins în mecanismul devastator al afacerilor oneroase. Ghiță înțelege cu strângere de inimă că îmbogățirea lui rapidă depinde numai de bunăvoința Sămădăului al cărui complice acceptă, în cele din urmă, să devină.

În urma vizitei neașteptate a lui Lică, Ghiță încă încrezător în puterile lui își ia măsuri de precauție: își cumpără două pistoale, angajează o slugă și-și aduce doi câini. Curând își dă seama că aceste măsuri sunt inutile, căci sosește din nou Sămădăul strecurându-se pe neobservate. Acesta îi ia samavolnic aproape toți banii "*ca împrumut*". Acum Ghiță înțelege pe deplin că de fapt Lică este un tâlhar notoriu.

Însingurat și apăsător de povara gândurilor de răzbunare, se împrietenește cu unul din jandarmii din Ineu, Pinte Căprarul, de la care

află mai apoi că evreul arendaș, proprietarul cârciumei, a fost jefuit tocmai într-o noapte când Lică rămăsese, aparent, să doarmă la Moară, creându-și astfel un alibi. La Ineu, cârciumarul chemat la cercetări, depune mărturie mincinoasă, scoțându-l astfel basma curată pe cel bănuit de toți.

Un alt episod dovedește că Lică Sămădăul este și criminal. Revenind la Moara cu noroc, împreună cu Pinte, doi jandarmi și noua servitoare, pe drum, găsesc o trăsură fără cai, iar alături un copil ucis. Nu departe, jandarmul descoperă și cadavrul unei femei tinere. După toate dovezile de la locul crimei, un bici și un cuțit rămas în rană, rezultă că autorul fărădelegii este Sămădăul, care însă neagă totul. După proces, în urma intervenției unui influent proprietar de turme, este eliberat. În locul său, sunt condamnați ajutoarele lui, Buză Ruptă și Săilă. Restituindu-i banii datorati cârciumarului, Lică îi precizează cu cinism că aceștia sunt din cei jefuiți de la arendaș și de la femeia ucisă, lucru de care își dăduse seama și Ana. Ghiță hotărăște atunci să plece la Ineu ca să ia legătura cu jandarmul Pinte spre a-i oferi probe privind vinovăția lui Lică, aruncând-o pe Ana drept momeală. În ziua de Paști, la rugămintea soacrei, ginerele îi trimite pe ai săi la Ineu; Ana refuză să plece fără soțul ei. Sosește Sămădăul care îi cere lui Ghiță să-l lase singur cu ea. Cârciumarul acceptă cu gândul că ar putea aduce jandarmi de la Ineu, spre a-l surprinde cu banii și argintăria jefuită asupra lui.

Punctul culminant. Ghiță se întoarce cu Pinte și jandarmii, dar ajunge prea târziu, căci Sămădăul avusese timp să dispară. Ros de gelozie și răzbunare, o ucide pe Ana, socotind-o vinovată că s-a lăsat sedusă de Lică.

Deznodământul. Fiindcă Lică își uitase "*șerparul*" plin de galbeni la Moară, dovadă certă de vinovăție, se întoarce ca să și-l recupereze. Apare și Răuț, omul de încredere al Sămădăului, care, din porunca acestuia, îl împușcă pe Ghiță. Presimțind primejdia, Sămădăul se grăbește să dispară, cerându-le lui Răuț și Păun să dea foc Morii în urma lui. Pe drum, însă, calul i se prăbușește de oboseală. Când își dă seama că este înconjurat de jandarmi și nu mai are nici o scăpare, Lică, disperat, se sinucide, izbindu-se din fugă cu capul de un stejar.

2. Comentări semnificațiile deznodământului nuvelei "Moara cu noroc"

Nuvela care începe cu un precept moral izvorât din experiența și înțelepciunea bătrânei ce îndeamnă la cumpătare ("*Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit*") prevestește și finalul tragic. În mod simetric, opera se încheie tot cu reflecțiile bătrânei soacre ce relevă concepția populară fatalistă despre viața omului: "*Simțeam eu că nu are să iasă bine; dar așa le-a fost dat!...*".

Eroul cade învins de propriul său destin, căruia nu i se poate opune. Vina sa este o vină tragică: și-a părăsit satul, tradiția, s-a înstrăinat de familie, optând pentru un mijloc de câștig lesnicios, fără să aibă la bază o muncă cinstită.

În lumea satului patriarhal, totul este supus legilor nescrise ale acestuia, în care cinstea și munca neobosită reprezintă principalele căi de izbândă în viață. Încercarea de a se abate de la acest cod moral este sancționată cu severitate.

Scriitorul moralizator își spune cuvântul: toți cei care sunt vinovați de tâlhărie, crimă, lăcomie, desfrâu sunt eliminați, iar flăcările pustietoare purifică locul păcatului. Critica literară a remarcat rolul corifeului din tragedia antică, cel al bătrânei care participă și contemplă evenimentele cu un fel de pasivitate fatalistă, specific țărănească. Înțelepciunea soacrei reflectă principiul tonic, sănătos, al trăirii senine, cu demnitate a vieții.

3. Reliefări rolul analizei psihologice în conturarea personajului Ghiță din nuvela "Moara cu noroc"

Noutatea pe care o aduce în literatură I. Slavici în privința realizării personajelor este faptul că nu prezintă caractere deja formate, ci le înfățișează în procesul devenirii treptate, ca rezultat al influențelor ce se exercită asupra lor. În al doilea rând, atenția scriitorului se deplasează de la manifestările lor exterioare, la analiza zbuciumului lor lăuntric, critica literară stabilind chiar o apropiere în această privință cu analiza psihologică *dostoievskiană*.

În al treilea rând, originalitatea artei portretistice a lui Slavici constă în faptul că *personajele din această nuvelă sunt complexe*, alcătuite din trăsături contradictorii, cu calități și defecte, cu atitudini ferme și ezitări, iubesc sau urăsc cu aceeași patimă.

Problema cârciumarului Ghiță este cum a devenit acesta, dintr-un gospodar harnic și cinstit, soț tandru și tată iubitor, un om cu sufletul pervertit, înstrăinat de propria-i familie și în cele din urmă un ucigaș.

Fostul cizmar sărac ia în arendă cârciuma "Moara cu noroc", intenționând la început doar să scape de sărăcie. Odată cu *intruziunea* personajului diabolic, Lică Sămădăul, în viața hangiului, echilibrul său sufletească precum și liniștea familiei sale sunt definitiv spulberate. Ghiță nu acceptă cu ușurință noua situație; își ia măsuri de prevedere încercând să se opună sămădăului : *"Noi nu știm nimic și ne căutăm de treaba noastră"*. Dar Ana, soția lui, după puțin timp observă că *"bărbatul ei s-a schimbat"*, *"acum el se făcuse mai de tot ursuz, se aprindea pentru orișice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca înainte"*. Ghiță începea să înțeleagă un adevăr care îl apăsă tot mai mult: la "Moara cu noroc" nu putea să stea nimeni fără voia lui Lică . Presimțind primejdia, se gândește cum să reziste măcar trei ani *"să se pună pe picioare"*. La vederea câștigului ușor, are o senzație nemaicunoscută în fața banilor adunați grămadă înaintea sa : *"I se împăinjneau parcă ochii"*. De dragul acestui câștig – notează scriitorul – *"ar fi fost gata să-și pună pe un an, doi capul în primejdie"*. Familia îi pare acum o povară: *"Avea însă nevastă și copii și nu putea să facă ce-i plăcea"*. Patima banilor care se cuibărește în sufletul cizmarului îl face tot mai îngândurat, mai singur și mai irascibil. Încearcă să-și adoarmă conștiința sub pretext că tot ceea ce face este pentru familia sa: *"Parcă nu tot pentru voi îmi mistuiesc viața?"*. Are și momente de îndoială, de nesiguranță, gândindu-se să renunțe la cârciumă cu gândul la Ana și copiii lor; dar nu se poate hotărî. Dintr-un om energic și ferm devine tot mai slab, mai nesigur pe el. Într-un moment de apăsare sufletească simte nevoia să-și deschidă sufletul, mărturisindu-i Anei: *"sunt cu tine ca fără tine: în loc de a-mi alunga gândurile cele rele, mă lași să mă mistuiesc cu ele ... "*. În conștiința lui, se dă o luptă aprigă între două îndemnuri opuse: unul care îl recheamă la viața onestă de dinainte și altul care-l ispitește către

câștigul ușor. La prima confruntare mai serioasă cu sămădăul, Ghiță, aflat sub impulsul patimei sale de înavuțire, acceptă târgul propus de Lică de a-l ține la curent cu toate mișcările turmelor și ale porcarilor, de aici încolo devenind *duplicitar*: "*lumea trebuie să mă creadă om cinstit și stricat cu voi*". Și astfel acceptă, de fapt, cu bună știință, ca să-i fie complice. Sentimentul *culpabilității* îi provoacă remușcări și, din acest motiv, se ferea de Ana. În adâncul sufletului său mai rămăsese un fond de cinste și omenie pe care eroul și-l reprimă, înstrăinându-se și mai mult de soția sa.

Ba, mai mult, nu numai că începe să se comporte grosolan cu ea, dar o împinge el însuși în brațele lui Lică: "*joacă muiere, parcă are să-ți ia ceva din frumusețe ...*". Patima banului își urmează efectul ei devastator. De teamă să nu se strice cu Lică, nu numai că-i acceptă drept plată porcii furați, dar intră în cădășie cu el, deși în sinea sa mocnește o ură nu întotdeauna bine ascunsă împotriva celui ce i-a distrus fericirea familiei. La judecată, depune mărturie mincinoasă în favoarea sămădăului acuzat de tâlhărie și omor, mai apoi primește să-i schimbe banii furați și-i dezvăluie jandarmului Pinteia numai o parte din adevăr. ("*Pinteia, nu mă întreba că nu pot să-ți răspund*").

Prăbușirea lui morală se datorează în bună măsură și înrâuririi mediului social.

Bătrâna lui soacră, cu înțelepciunea ei bazată pe experiența de o viață, observă că vremurile s-au schimbat: "*Așa sunt vremurile, grăi bătrâna... Are și el, ca tot omul, o slăbiciune: îi râde inima când își vede sporul*". Tocmai această slăbiciune i-a fost exploatată cu abilitate de sămădău. Și într-adevăr, Ghiță înțelesese că nu se poate "*strica*" cu Lică, "*fiindcă el nu e om singur, ci un întreg rând de oameni, din care unii se răzbună pe alții*".

Conștiința încă îl mai apasă. Căci după ce jurase strâmb la judecată, întors acasă, își privește cu duioșie copiii: "*Sărmanilor mei copii, zise el, voi nu mai aveți, cum avuseră părinții voștri, un tată cinstit*".

Își dă seama că a devenit un ticălos și totuși nici în aceste puține clipe de adevăr nu are tăria să revină pe drumul drept. Pentru caracterul lui tot mai ezitant și slab, însăși soția îl disprețuiește: "*Ghiță nu e decât muiere îmbracată în haine bărbătești*".

Dezumanizarea eroului atinge apogeul atunci când, cuprins de gelozie și răzbunare, își aruncă propria soție drept momeală lui Lică Sămădăul, ca mai apoi, în rătăcirea lui, s-o considere vinovată că l-a înșelat și s-o ucidă.

"Drama lui Ghiță este analizată magistral", remarcă G. Călinescu și se dezvăluie treptat din faptele și gândurile, din mutațiile ce au loc în adâncul sufletului său.

De fapt Ghiță este nu doar prizonierul propriei lui patimi, ci al unui angrenaj social care a perturbat pentru totdeauna valorile morale, rânduielele, legile nescrise din lumea satului ardelenesc de la sfârșitul sec. al XIX-lea.

4. Prezența principalele trăsături portretistice ale personajului Ana din nuvela "Moara cu noroc"

Ca în toată proza artistică a lui I. Slavici, autorul pune accentul îndeosebi pe latura morală a personajelor sale, dezvăluindu-le tribulațiile sufletești.

Portretul fizic al Anei, soția lui Ghiță, este prezentat sumar, direct de către scriitor chiar de la începutul nuvelei, conturându-i-se ca într-o creație populară un model de frumusețe feminină: "*Ana era tânără și frumoasă, Ana era fragedă și subțirică, Ana era sprintenă și mlădioasă*".

Tânără femeie este întruchiparea **devotamentului familial**. Ca soție și mamă, ne apare plină de tandrețe și căldură sufletească. Ea presimte primejdia ce planează asupra căminului conjugal, căci la vederea lui Lică este cuprinsă de îngrijorare, acesta părându-i-se "*fioros la față*". De aceea îl avertizează pe Ghiță: "*Fă cum știi, dar eu îți spun... că Lică e om rău și om primejdios*".

Din aceeași intuiție feminină și din dorința de a-și apăra liniștea casei, simte cu tristețe cum bărbatul se înstrăinează tot mai mult de ea. Încercând să-i intre în voie, spre a-l recâștiga, are sentimentul că e părăsită.

Diprețuiește lașitatea manifestată de Ghiță în relațiile cu sămădăul, înțelegând că bărbatul ei nu mai are puterea să se smulgă de sub dominarea acestuia. Simțind că se distanțează tot mai mult de

familie, că este ezitant și slab, că nu are tăria morală să iasă de sub înrăurirea lăcomiei banului, devine tot mai scârbită, admirația ei îndreptându-se către cel ce o fascinează prin fermitate și bărbăție : "Tu ești om Lică, iar Ghiță nu e decât muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa."

Dorința de răzbunare față de soțul nedemn, care o împinge în prăpastia păcatului cu bună știință. o face pe Ana a simți "*tragere de inimă pentru Lică*". Femeia sfârșește tragic, căzând ucisă de mâna propriului ei bărbat, ce o consideră acum necredincioasă. Dar infidelitatea Anei este determinată de lipsa oricărui sprijin moral din partea soțului pe care din această cauză începuse să-l urască. Gestul final în clipa când se află în agonie de a-și înfinge "*ghearele în obrajii lui*" este expresia unei stări sufletești complexe, a unei conștiințe curate ce s-a pervertit din cauza degradării morale a bărbatului ei.

Caracterizează personajul Lică din nuvela "Moara cu noroc" având în vedere și următorul text:

"Lică (era) un om trecut de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncenele dese și împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămașă subțire și albă cu floricele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin (piele de culoare roșie închisă) cu codiriștea de os împodobită cu flori tăiate și cu ghintulețe de aur.

El își opri calul înaintea cârciumei, aruncă o privire la Ana, apoi alta la bătrână, care ședea pe laița de lângă masa cea din umbra cerdacului, trase cu ochii o raită prin prejur, apoi întreabă unde-i cârciumarul."

Lică Sămădăul este un personaj malefic. Unic în literatura noastră, după cum au observat comentatorii prozei lui Slavici, prin chipul său satanic, Sămădăul este un om fără de lege și fără credință, care exercită asupra celorlalte personaje o dominație fascinantă, știind să le speculeze slăbiciunile. Însuși Ghiță îi spune în față: "Tu nu ești om, Lică, ci diavol."

În fragmentul citat este înfățișat portretul fizic, Slavici apelând în acest scop, în special, la adjective cu valoare de epitet caracterizator.

✓ Identifică aceste adjective care conturează chipul eroului, observând asupra căror detalii insistă autorul;

✓ Ce semnificație au amănuntele vestimentare pentru a ni se sugera că Lică nu era un porcar oarecare?

✓ Observă cum încearcă Sămădăul să controleze cu privirile orice mișcare din jurul său. Ce îți sugerează această atitudine?

Personajul se comportă ca un stăpân autoritar, știindu-se susținut din umbră de oameni influenți ce aveau absolută nevoie de el. De aceea sfidează autoritățile, ucide și pradă încălcând legile cu cinism, ba chiar profanează și lăcașul divin. Nu i se poate reproșa însă o anumită demnitate, căci preferă sinuciderea, decât să se lase prins de jandarmul Pinte. Deși este prezentat de către scriitor într-o manieră realistă, prin "satanismul" său, personajul face parte mai curând din categoria eroilor romantici.

VI MIHAIL SADOVEANU

1 Prezența temelei operei sadoveniene

Opera "epopeică" sadoveniană conturează imaginea unui popor văzut în întreaga complexitate a existenței sale, în raport cu socialul, cu natura și cu istoria.

I Satul și țăranul

Într-o primă etapă a creației, M. Sadoveanu (1880-1961) cultivă cu precădere așa-zisul gen scurt, în volume precum "Povestiri", "dureri înăbușite" sau "Crâșma lui moș Precu", toate având în prim plan viața "celor mulți și necăjiți". Influențele sămănătoriste și poporaniste din epocă își găsesc ecoul în povestiri ca "Ion Ursu", "Petrea Străinul", "Mergând spre Hârlău"; țăranii retrași din fața civilizației suferă în singurătate ("Bordeenii"), alții izbucnesc violent, încercând să-și facă singuri dreptate ("Păcat boieresc", "O umbră" ș.a.)

O încununare a prozei scurte este volumul "*Hanu Ancuței*" (1928), considerat de G. Călinescu "capodopera idilicului jovial și a subtilității barbare", "un fel de *Decameron* în care câțiva obișnuiți ai unui han spun anecdote (...) într-o atmosferă patriarhală", prilej pentru taciturnii povestitori de a ieși pentru câteva momente din muțenie. Romanul civilizației arhaice țărănești, unde existența oamenilor este guvernată de legea nescrisă a tradiției este "*Baltagul*" (1930).

II Natura și oamenii ei

Natura în opera sadoveniană este o “prezență multiplă” (C.Ciopruga), o adevărată “cutie de rezonanță a sentimentelor” (T.Vianu). Desele expediții *cinegetice* nu reprezintă altceva pentru scriitor decât un pretext de contemplare și de reflecție. Natura apare ca un peisaj etnic, integrat în structura sufletească a țăranului. Corespondența om-natură domină viața sufletească a individului, care găsește în sălbăticia munților și a bălților nu doar un refugiu, ci și un suport moral regenerativ. Diversitatea aspectelor zugrăvite reprezintă secvențe relevante pentru peisajul nostru național: “*Țara de dincolo de negură*”, “*Împărăția apelor*”, “*Valea Frumoasei*”, “*Poveștile de la Bradu Strâmb*” ș.a.

III Evocarea trecutului istoric

Meritul fundamental al lui M.Sadoveanu este acela de a fi *creatorul romanului istoric românesc*. Scriitorul realizează o adevărată frescă a istoriei Moldovei, ce se întinde pe o vastă perioadă: din sec. al XV-lea, dominat de personalitatea lui Ștefan cel Mare (“*Frații Jderi*”), secolul al XVI-lea, cu luptele sângeroase pentru putere (“*Șoimii*”, “*Nicoară Potcoavă*”), până în sec. al XVII-lea (“*Neamul Șoimăreștilor*”, “*Nunta domniței Ruxandra*”, “*Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*”).

Romanul istoric sadovenian pendulează între realitate și legendă, între viața cotidiană și cea ancestrală, mitică. Prozatorul este un realist, dublat de un romantic. Conservatorismul său “romantic-paseist” (E.Lovinescu) izvorăște dintr-o preferință declarată pentru o literatură cu un puternic specific național. Dar, asemenea lui W.Scott, M.Sadoveanu conferă viață trecutului, transfigurând istoria în legendă.

IV Atmosfera târgurilor moldovenești de altă dată

O categorie oarecum aparte de nuvele și romane sadoveniene o constituie cele care evocă atmosfera apăsătoare a târgurilor moldovenești de odinioară: “*Floare ofilită*”, “*Însemnările lui Neculai Manea*”, “*Apa morților*”, “*Locul unde nu s-a întâmplat nimic*” ș.a.

Într-o lume meschină, dominată de mici politicieni *veleitari*, negustori, slujbași mărunți etc. se conturează imaginea unor oameni

nefericiți, a unor femei *bovarice*, sau a unor intelectuali cu aspirațiile înfrânte. Întreaga operă a scriitorului – remarca G.Călinescu – “*e o arhivă a unui popor primitiv, ireal: dragoste, moarte, viață agrară, viață pastorală, război și asceză, totul e reprezentat.*”

2 Evidențiați interferența tradiției și a miticului în romanul “Baltagul”

M. Sadoveanu (1880- 1961), *promotorul “realismului liric”* în proza românească, este un narator rapsod de tip arhaic și mitic, în evidentă opoziție cu orientarea literară modernă susținută în perioada interbelică de criticul Eugen Lovinescu.

Cei mai mulți exegeți ai operei sadoveniene au remarcat faptul că romanul “*Baltagul*” (1930) dezvăluie nu doar complexitatea și frumusețea morală a poporului nostru, ci realizează o nouă interpretare a mitului mioritic, topind în magma epică și unele elemente din baladele populare “*Dolca*” și “*Șalga*”.

Romanul e o ilustrare grăitoare a forței normelor etice într-o comunitate conservatoare, care respinge noul, iar ecoul mitic al întregii întâmplări re-creează o permanentă corespondență cu “*Miorița*”. Se poate vorbi chiar de o replică adusă baladei păstorești, “*accentul narațiunii căzând nu pe resemnare, pe împăcare cu destinul, ci pe efortul omenesc depus pentru a face ca dreptatea să triumfe*” (Ov. Crohmălniceanu).

Titlul este simbolic: Nechifor Lipan a fost ucis cu baltagul (o toporișcă cu coadă lungă întrebuințată de munteni și ca armă) și tot cu baltagul a fost răzbunat. Unealta devine astfel semnul actului justițiar care trebuia neapărat îndeplinit pentru liniștea celui ucis mișelește și pentru respectarea normelor morale ale comunității.

Spațiul acțiunii e mioritic, cuprins între munții și văile Tarcăului și regiunea Dornelor; numele satului Lipanilor, Măgura, e fictiv, dar celelalte toponime aparțin geografiei reale: Piatra-Neamț, Călugărenii, Fărcașa, Borca, Sabasa, Suha etc. Cât privește **timpul**, autorul evită precizia; doar unele elemente (cele referitoare la introducerea calendarului

nou, trenul, telegraful) situează faptele narate în deceniul în care apare romanul. În pofida acestor corespondențe cu realitatea, Sadoveanu nu-și propune, evident, să delimiteze strict o zonă geografică, sau un timp istoric anume, sugerându-ne o lume cu rezonanțe ancestrale.

Cele două structuri complementare ale "*Baltagul*" (una monografică, preponderent realistă, cealaltă simbolică-mitică) se desfășoară pe două nivele ale narațiunii care se interferează, înfățișând o comunitate arhaică de tip pastoral și un personaj *exponențial*, nevasta de oier, Vitoria Lipan.

La nivelul tradiției, Sadoveanu oglindește universul spiritual al muntenei cu mentalitatea specifică locului: ea crede în superstiții, în semne, în vise, în descântece, în ritualuri, dar crede deopotrivă și în rugăciuni, posturi, slujbe, principalul sfătuitor al ei fiind preotul satului.

Concepțiile Vitoriei sunt cele ale tuturor oamenilor de la munte care respectă cu sfințenie tradiția și "*rânduiala*", ca legi nescrise ce le guvernează viața. Conform unei astfel de "*legi*", ucigașul e un "*corp străin*", la eliminarea căruia participă întreaga natură: "*Iar cine ucide om nu se poate să scape de pedeapsa dumnezeiască*".

Felul de a fi al munteanului îl desprindem din comportamentul Vitoriei care ne apare ca o soție devotată și statornică în sentimente, inteligentă și perspicace și mai ales de o mare tărie morală.

G. Călinescu afirmase că "*Baltagul*" este un roman al transumanței: "*păstori, turme, câini migrează în timpul anului, calendaristic, în căutare de pășune și adăpost, întorcându-se la munte la date întru veșnicie fixe*". Un asemenea drum îl va parcurge și Vitoria, prilej pentru autor de a prezenta monografic momentele fundamentale ale vieții omului, cristalizate în datini fixate de veacuri: cumătrie, nuntă, praznic, înmormântare. În cele din urmă, femeia, cu conștiința împlinită că și-a făcut datoria față de soțul ucis, se reintegrează în ritmurile existenței obișnuite, semn că viața merge înainte.

În planul miticului, lumea evocată de Sadoveanu ne apare ca o lume *arhetipală*, în care realul și fabulosul se întrepătrund. Soarta muntenilor este prezentată, în consecință, printr-un fel de *cosmologie* populară, dumnezeu luând înfățișarea unui bătrân cumsecade, care le

oferă localnicilor doar o *“inimă ușoară”*. Ei trăiesc în deplină comuniune cu natura, fapt ce echivalează cu o întoarcere la **origini**. Vitoria descifrează semne numai de ea știute, menite să o îndrepte spre drumul cel bun, vântul conducându-i permanent pașii. Gândirea ei aparține unei mentalități *ancestrale*, presupunând credința în legătura nemijlocită dintre existența umană și cea cosmică. Pasul eroinei este îndreptat deopotrivă și de vocea mută a mortului: *“Din întunericul lui, în care se depărta, pentru întâia oară Lipan se întorsese arătându-și fața și grăind lămurit numai pentru urechile ei.”*

Este simbolică imaginea lui Nechifor ce se arată *“cu spatele întors către ea trecând spre asfințit o revărsare de ape”*. Femeia are astfel revelația că bărbatul ei a murit, *“dar sufletul lui se întorsese spre dânsa (...) și-i dădea îndemnuri.”*

Mitul comuniunii om-natură, mitul mioritic, mitul *“marii călătorii”* proiectează eroina în fabulos. Oamenii trăiesc deopotrivă într-o durată prezentă, concretă și într-o alta mitică, aspect subliniat cu claritate de C. Ciopraga (*“Fascinația tiparelor originare”*).

3. Prezența motivul drumului din romanul **“Baltagul”**, reliefând semnificațiile lui

În structura demersului epic al romanului sadovenian se pot distinge trei părți: **prima parte** (cap. I-VII) înfățișează tensiunea așteptării, determinată de întârzierea nejustificată a lui Nechifor Lipan, **partea a II-a** (cap. VIII-XII) cuprinde istorisirea călătoriei în căutarea soțului, iar **ultima parte** (cap. XIII-XVI) stă sub semnul actului justițiar.

Periplul Vitoriei Lipan este - așa cum sesiza Constantin Ciopraga - o odisee montană. Femeia merge din sat în sat pe un traseu, pe care îl străbătuse până atunci de multe ori, doar în imaginație. Însoțită de fiul ei, Gheorghiiță, Vitoria parcurge, de fapt, două etape ale drumului: **prima** - până la Vatra-Dornei, de unde Nechifor cumpărase o turmă de oi, iar **a II-a** - până la Crucea Talienilor (între Suha și Sabasa), unde fusese ucis.

La plecarea din Măgura Tarcăului, starea de liniște sau de

frământare a naturii concordă cu oscilațiile sufletești ale eroinei. După ce poposește la Bicz, la hangiul Donea, apoi la Călugăreni, la cârciumarul David, de la care află că Nechifor *“a plecat la drum asupra nopții”*, ajunge la Fărcașa, la moș Pricop, fierarul, unde este oprită de vântul rece să rămână peste noapte. La Borca, participă la o cumătrie, iar la Cruci - la o nuntă. Cum s-a apropiat de Dorna, *“a simțit un vânt calduș”*. Aici află că bărbatul ei a cumpărat o turmă de oi, după care a pornit, pe drumul cunoscut, să coboare la iernat.

De la Dorna, pornește a **II-a etapă a drumului**: se îndreaptă spre Păltiniș, Broșteni apoi Borca, de unde turma a părăsit apa Bistriței ajungând la Sabasa. În acest loc, află cu mirare că între Sabasa și Suha nu mai ajunseseră trei ciobani, ci numai doi. Itinerarul parcurs pune în lumină hotărârea, tenacitatea și abilitatea eroinei, care dovedește calități de detectiv. Ea acumulează date și probe cu înțelepciunea specific țărănească, substituindu-se anchetatorilor, în care nu avea încredere, eliminând piste false și reconstituind cu mare siguranță șirul evenimentelor.

Conform viziunii lui Mircea Eliade, *“Drumul spre înțelepciune sau spre libertate este un drum spre centrul ființei tale, spre adevăr”*.

În fond, eroina parcurge **drumul labirintic** dinspre viața spre moarte al soțului ei, călăuzită parcă de un glas nelămurit. Este drumul adevărului, al nevoii de împlinire a *“rânduinelilor”* pentru liniștea sufletului celui ucis și al înfăptuirii justiției. Labirintul cu drumurile sale șerpuite (*“Iar muntele cu calea șerpuită și cu punți de piatră peste prăpastii se cheamă Stânișoara”*) reprezintă curgerea continuă a vieții spre moarte. Vitoria parcurge nu doar un drum geografic, ci și unul spiritual, de purificare și totodată de acceptare și împăcare cu ideea morții. La rândul său, Gheorghiță străbate un drum inițiativ care-l maturizează pregătindu-l pentru înfăptuirea actului justițiar.

Motivul drumului poate semnifica și mitul *“marii călătorii”*, apărut în folclorul românesc din nevoia medierii între viață și moarte. Este necesară asigurarea liniștii *“vieții”* de dincolo a mortului, în vederea liniștii vieții de dincoace a celor vii. Elementele mitului acestuia se află în cântecele ceremoniale de înmormântare. Cele două

drumuri, al celui trecut în neființă și al eroinei ce reia ciclul existenței, se suprapun.

Transcenderea vieții în moarte și a morții în viață se realizează, printr-o călătorie în dublu sens.

4. Comentări finalul romanului "Baltagul"

Animată de sentimentul justiției, purtătoare de suflu tragic, Vitoria a fost asemănată cu celebrele eroine ale tragediilor lui Sofocle (*Antigona* sau *Electra*). Ceea ce o apropie de cele două vestite personaje ale clasicismului antic elen e sentimentul datoriei, tenacitatea cu care tustrele înțeleg să împlinească datina.

Partea ultimă a romanului (cap. XIII-XVI) urmărește nu numai respectarea ritualurilor creștinești, ci și răzbunarea care, înfăptuită în fața mulțimii adunate, dobândește semnificația unui act de dreptate.

Vitoria, cu liniștea celei ce știe că merge pe făgașul cel drept, pregătește, conform obiceiurilor strămoșești, rânduielile de înmormântare și praznicul la care vor fi invitați, pe lângă gospodarii apropiați ei, chiar și presupușii ucigași, Calistrat Bogza și Ilie Cuțui. La obiecția subprefectului Anastasie Balmuș, cel ce oficial conducea ancheta, mirat de asemenea invitați, femeia, dovedind inteligență și diplomație răspunde: "*Vă poftesc și pe dumneavoastră, dacă nu vi-i cu supărare. Parcă așa nu vor fi sub ochii dumneavoastră?*"

Finalul romanului îl constituie demascarea făptașilor. Vitoria relatează cu asemenea exactitate întregul itinerar parcurs de Nechifor până la uciderea lui la asfințitul soarelui de către cei doi, încât Bogza, uimit, nu știe ce să creadă. Întrebările formulate și adresate cu tâlc, aluziile și înțepăturile cu vorbe meșteșugite îl fac pe Calistrat Bogza să-și piardă cumpătul și să izbucnească: "*Destul! Pentru o faptă, este numai o plată. Chiar dacă aș fi eu, mi-oi primi osânda de la cine se cuvine*". Folosind abil tactica disimulării, femeia nu face altceva decât să-i sporească ucigașului furia: "*Gheorghiță - vorbi cu mirare femeia - mi se pare că pe baltag e scris sânge și acesta-i omul care a lovit pe tatăl tău*". Pălit cu muchia baltagului în frunte de către Gheorghiță, și

“șugusat” de câinele ce aparținuse lui Nechifor, presimțindu-și sfârșitul, ucigașul se vede silit să recunoască omorul: *“Părinte, zise Bogza gâfâind iar, eu văd că se poate întâmpla să pier. Pentru asta fac mărturisire aicea să se știe că eu am pălit într-adevăr pe Nechifor Lipan și l-am prăvălit în râpă, după cum a dovedit nevasta lui”*. Pentru modul cum a “regizat” demascarea, Vitoria îi apare criticului G. Călinescu un *“Hamlet feminin”* care pune în căutarea bărbatului *“spirit de vendetă și aplicație de detectiv”*. Legea fiind împlinită, ordinea restabilită, viața își poate relua cursul ei normal: *“ne vom întoarce iar la Măgura, ca să luăm de la coadă toate câte am lăsat”*.

Raportarea Vitoriei la alte eroine *voluntare* (Doamna Chiajna din nuvelă lui Al. Odobescu, Vidra din drama *“Răzvan și Vidra”* a lui Hasdeu, Anca din *“Năpasta”* a lui I. L. Caragiale) denotă personalitatea complexă a eroinei, dar și singularitatea prin care se deosebește structural de orice alt tip.

Scena finală concentrează în ea toată tensiunea dramatică a cărții, trăsăturile personajelor și sensurile lor etice. Vitoria Lipan nu e doar un personaj, ci e un simbol, simbolul omului simplu și cinstit, pentru care valorile morale străvechi sunt legi *imuabile*.

5 Prezențați , la alegere, unul din romanele istorice “Frații Jderi”, “Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă”

a) “Frații Jderi” (prezentare generală)

Geneză și compoziție

Creator al romanului istoric românesc, M. Sădoveanu (1880-1961) a pornit în realizarea capodoperei sale “Frații Jderi” de la un bogat și variat material documentar (cronica lui Grigore Ureche, “O samă de cuvinte” a lui Ion Neculce, “Descrierea Moldovei” de D. Cantemir, scrierile lui Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Delavrancea, balade și legende populare) pe care l-a valorificat artistic într-o epopee monumentală având în centrul ei strălucita personalitate a lui Ștefan cel Mare.

Alcătuit din trei părți (“Ucenicia lui Ionuț” – 1935, “Izvorul Alb” – 1936, “Oamenii Măriei Sale” – 1942) romanul evocă epoca pregătirii și declanșării luptei pentru independență a Moldovei împotriva vasalității turcești. Evenimentele narate sunt cuprinse între 1469, începând cu hramul de la mănăstirea Neamțului, la care participă însuși domnitorul, și se încheie cu strălucita victorie a moldovenilor de la Podu-Înalt din 1475. Construcția epopeică este vizibilă și la cele două nivele ale acțiunii: **în plan istoric**, suntem martorii acțiunilor politice și militare ale lui Ștefan, iar **în plan social** ni se oferă imaginea vieții de fiecare zi a oamenilor simpli, cu frământările și grijile lor, solidari cu acțiunile voievodului. În ceea ce privește *organizarea discursului epic*, se poate observa o gradare a narațiunii atât la nivelul fiecărui volum al trilogiei, cât și la nivelul ansamblului.

În centrul romanului se află familia Jderilor, care apare ca un adevărat *nucleu simbolic* pentru marea familie ce o reprezintă Moldova. Frații Jderi sunt cei cinci fii ai comisului Manole Păr Negru și ai jupânesei Ilisafte: Simion, al doilea comis; călugărul Nicodim, odinioară Nicoară; Damian, neguțător în Lehia; Cristea, vistiernic al doilea și mezinul Ionuț.

Subiectul

“*Ucenicia lui Ionuț*” urmărește formarea ca oștean la curtea domnească a mezinului Jderilor. Numeroasele peripeții prin care trece – fie salvându-i viața coconului domnesc, Alexăndrel, fie în bătălia de la Lipnic, sau în căutarea iubitei sale, Nasta, răpite de tătari – fac din feciorașul nesăbuit un luptător oțelit, crescut în spiritul dragostei de țară. La alt nivel al narațiunii, descoperim imaginea unei Moldove tot mai stabile și înfloritoare, cu un voievod încrezător în destinul său de mântuitor al creștinătății, pregătindu-se neîntrerupt în acest scop.

“*Izvorul Alb*” prezintă continuarea pregătirilor domnitorului în vederea marii confruntări cu ismailitenii. Pentru aceasta, voievodul va întreprinde o “vânătoare rituală” prin pustietățile Ceahlăului, spre locul cunoscut cu numele de Izvorul Alb; sub pretextul vânătorii de zimbri, Ștefan caută de fapt, peștera unui vestit sihastru cu puteri de prezicător, de la care așteaptă proorocii în legătură cu “războiul sfânt” împotriva

păgânătății. Volumul este considerat de criticul N. Manolescu "*romanul iubirii matrimoniale*" pentru că înfățișează, în prim plan, căsătoria domnitorului cu Maria de Mangop, urmașă a vechilor Comneni, în timp ce pe alt plan este urmărită relația lui Simion Jder, "al doilea comis", cu Marușca Hudici, fiica tăinuită a domnului, pe care o va salva din mâinile răpitorului Niculăeș Albu, și cu care, în cele din urmă, își va întemeia la rândul ei o familie.

"*Oamenii Măriei Sale*" cuprinde două episoade principale: primul este călătoria secretă a lui Ionuț în Imperiul Otoman (la muntele Athos) cu misiunea de a aduce informații despre intențiile osmanlâilor referitoare la Moldova, al doilea evocă tabloul epopeic al bătăliei de la Vaslui. "Oamenii Măriei Sale" sunt toți cei devotați domnului: boieri, negustori, târgoveți, răzeși, preoți, egumeni și, bineînțeles, oamenii de suflet, precum familia Jderilor sau familia starostelui vânătorilor, Nechifor Căliman, ori cei de taină, ca arhimandritul Amfilohie Șendrea, călugărul Nicodim, postelnicul Ștefan Meșter ș.a., uniți prin credința în izbânda voievodului.

Elemente de mit și baladă

Scriitor "realist cu viziune romantică", M. Sadoveanu proiectează realitățile social-istorice ale Moldovei secolului al XV-lea într-o atmosferă de mit și baladă.

Deși nu apare decât episodic în spațiul epic al romanului, totuși Ștefan este o prezență care focalizează evocarea, căci, direct sau indirect, aproape toate acțiunile eroilor sunt legate de domnitor. El este prezent, mai ales, în felul în care se răsfrânge în conștiința celorlalte personaje și prin conturarea unei atmosfere menite să-l înalțe deasupra tuturor. Imaginea lui dobândește o aură legendară: "slăvitul" are pecete pe brațul drept și legământ sfânt de a elibera creștinătatea de puterea păgânilor, părintele său l-a închinat la Muntele Athos ca să-i stârpească pe osmanlâi, iar calul lui, Catalan, e năzdrăvan. Trăsătura dominantă a voievodului e *patriotismul*: eroul apare ca un adevărat mântuitor al creștinătății, pregătind fără odihnă, zi și noapte, războiul "împotriva turcului".

Ținuturile Moldovei, acum curățate de lotri, sunt niște tărâmurii

misterioase cu o civilizație arhaică: “religia e grecească”, iar locuitorii sunt “legați de acest pământ în care dorm părinții lor de milenii.”

Existența oamenilor se desfășoară nu atât după calendarul creștin, ci după ritmurile naturii cu care ei sunt înfrățiți și ale căror semne știu să le descifreze; boncănitul cerbilor, plecarea cocorilor, cântecul cocoșilor “cu pliscurile întoarse spre răsărit” ș.a. sunt interpretate printr-o “știință veche de când lumea”.

Localnicii prezic viitorul “cetind” în *gramovnice*, cred în *eresuri* și se tem de fantasme: Ionuț e înfricoșat de duhurile ce sălășluiesc în Cetatea Neamțului, voinicii feciori ai starostelui Căliman se tem de știmatele din iazuri care apar “ca niște muieri subțirate”; jupâneasa Ilisafta cunoaște un fel ciudat de a ghici destinul.

Eroii sunt niște apariții baladești; lui Ionuț i se zice “Făt-Frumos”, Samoilă și Onofrei, uimind prin puterea lor, sunt numiți Strâmbă Lemne și Sfarmă Piatră.

Interferența dintre realitate, mit și baladă se observă și din evocarea bătăliei de la Vaslui: urdia turcească apare “ca un balaur cu multe capete și labe” care se târa prin mlaștină, moartea lui Manole Păr-Negru și a fiului său Simion Jder, a starostelui Căliman și a celorlalți viteji căzuți conturează în final o imagine apoteotică și simbolică, lirismul discret potențând mesajul patriotic al roamnului.

b) “Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă” (prezentare generală)

Apărut în 1929, “*Zodia Cancerului...*” deschide seria marilor opere de suflu istoric” (C.Ciopraga), marcând o maturizare a artei scriitorului, vădită atât în realizarea “sintezei unei epoci” (P.Constantinescu), cât și în sobrietatea stilului, în economia mijloacelor artistice.

Tema: evocarea vremii Ducăi-Vodă de la sfârșitul secolului al XVII-lea, adevărată “zodie a Cancerului” pentru Moldova, măcinată de neîncetate comploturi și lupte pentru putere, de tiranie și sărăcire, în care “eroismul și meschinul, umbra și lumina trăiesc din abundență în paginile cărții” (P.Constantinescu).

Compoziția reflectă un procedeu cunoscut în literatura franceză (Montesquieu – “Scriori persane”): convenția romantică a manuscrisului găsit. M. Sadoveanu recurge în romanul său, într-un mod oarecum similar, la mărturiile unui observator și comentator al celor văzute; ambasadorul francez Paul de Marenne, trimis special al regelui Ludovic al XIV-lea la Poartă, trece venind din Lehia, prin Moldova, descoperind cu uimire un ținut cu totul inedit și ciudat.

Subiectul

În călătoria sa, solul francez îl are drept călăuză și protector pe Alecu Ruset, fiul fostului domnitor, Antonie Ruset, înlăturat de la tron prin intrigile lui Duca.

Alături de **conflictele sociale** dintre domnul avid de îmbogățire și boierii uneltitori, sau între popor și Duca Vodă, care a adus în Moldova “ridicarea noroadelor”, “sărăcia și risipa lor”, se prefigurează și un **conflict erotic**: Alecu Ruset trăiește o pasiune pustiitoare față de Catrina, fiica lui Duca Vodă, cu care se întâlnește pe parcurs. Vodă însă nutrește o ură de neîmpăcat împotriva tânărului Ruset.

Taina iubirii dintre cei doi îndrăgostiți fiind dezvăluită, Catrina va fi trimisă, drept pedeapsă, la o mănăstire din Stambul. Alecu Ruset pleacă în căutarea domniței, primejduindu-și viața; ajutat însă de abatele de Marenne, pe care-l întâlnește la Țarigrad, tânărul va depăși situațiile dificile. Vrând, în final, să împiedice căsătoria iubitei sale cu Ștefan, fiul lui Radu-Vodă (domn al Țării Românești), impus ca soț din considerente politice, îndrăgostitul necugetat e prins de oamenii lui Duca și ucis.

Principalul interes al romanului nu stă însă în acțiunea propriu-zisă, ci în evocarea țării prin contrastul sugestiv dintre două civilizații. Astfel, Moldova secolului al XVII-lea este văzută prin ochii diplomatului francez, uimit de primitivismul acestor meleaguri cu oameni simpli și săraci, dar primitivi și cu inima blândă. Încearcă să deslușească cu profundă mâhnire de ce un ținut atât de poetic, binecuvântat cu atâtea frumuseți, se zbate sub Duca Vodă în mizerie, fiind o țară “a războiului, a invaziei, a molimei și foametei”. Instruitului diplomat i se pare cu totul ciudat că, în pofida sălbăticiei acestor locuri mirifice, țărani neștiutori de carte prezic cu exactitate schimbarea

vremii, înțeleg rostul existenței lor, fiind înzestrați cu înțelepciune aparte. Surprins, abatele constată că, pe măsură ce merge mai spre răsărit, *“cu atât oamenii aceștia sunt mai aproape de natură și de Dumnezeu, trăind într-un total panteism”*.

Având în vedere specificul acestei cărți, G.Călinescu consideră *“Zodia Cancerului...”* roman de contemplare a naturii primitive, rousseaunian și rablaisian.”

6. Demonstrează existența unor relații între balada "Miorița" și romanul "Baltagul"

Cei mai mulți exegeți ai operei sadoveniene au remarcat, și pe bună dreptate, faptul că scriitorul realizează prin "Baltagul" o nouă interpretare a mitului mioritic, în spiritul lui profund și realist. Precum în "Miorița", și în "Baltagul" doi ciobani, Ilie Cuțui și Calistrat Bogza, îl omoară pe un al treilea, Nechifor Lipan, într-un ținut ce ne introduce parcă "Pe un picior de plai/ Pe-o gură de rai".

Ca și în "Miorița" unde se cobor la vale "Trei turme de miei/ Cu trei ciobănei..." și-n capodopera sadoveniană coboară plaiurile Moldovei trei ciobani cu turmele amestecate. În gândul a doi dintre ei încolțește ideea uciderii celui "mai ortoman" pentru a-i lua oile.

În locul "Măicuței bătrâne/ Cu brâul de lână/ De toți întrebând/ Și la toți zicând/ Cine-au cunoscut/ Cine mi-au văzut..." apare îndurerata nevastă a oierului, pornită să-și găsească soțul. Vitoria înțelege cu aceeași seninătate mioritică loviturile sorții, dar nu se resemnează în fața lor.

Romanul e o ilustrare grăitoare a forței normelor etice într-o societate tradițională, iar ecoul mitic al întregii întâmplări recrează corespondența ei permanentă cu "Miorița". Se poate vorbi chiar de o replică adusă baladei păstorești, "accentul naațiunii căzând nu pe resemnare, pe împăcare cu destinul, ci pe efortul omenesc depus pentru a face ca dreptatea să triumfe". (Ov. Crohmălniceanu)

Excesiv este însă să se vadă în capodopera sadoveniană o continuare a celei populare; ceea ce le separă riguros ține de planul intenționalității creatoare.

“Miorița” vizează o explicație totală a misterului morții, o reintegrare în armonia cosmică a unui act uman, pe când Baltagul urmează doar un ritual străvechi, ritual funebru desfășurat cu prilejul unei morți neașteptate. Ceea ce deci are comun “Baltagul” cu “Miorița” e sentimentul regretului, lamentația funebră intonată pentru cel mort “prea devreme” în această lume a frumuseții. Nu revoltă în fața morții vom întâlni în capodopera sadoveniană, ci sentimentul violentării unor norme umane adânc înrădăcinate.

Criticul Ioan Negoșescu consideră însă că: *«În “Baltagul” concepția moral și liric metafizică din “Miorița” e sistematic eludată. Preluând datele strict epice ale baladei populare, Sadoveanu s-a îndepărtat mult de mitic (de misterul ei liric, de spiritualitatea ei enigmatic ancestrală)... Să nu ne înșele cadrul oarecum arhaic... Meritul artistic al lui Sadoveanu constă de abilitatea de a nu se lăsa ispitit de mitul pe care-l cunoaște prea bine și de a nu fi confundat valorile stilistice.»*

VII LIVIU REBREANU

1. Evidențiați contribuția lui L. Rebreanu la dezvoltarea romanului românesc modern

În proza românească interbelică, romanul dobândește un loc privilegiat, putând sta cu cinste alături de marile creații ale literaturii universale.

Până în anul 1920 au existat însă puține romane românești notabile: “Ciocoi vechi și noi” (1863), de N. Filimon, “Viața la țară” (1894) și “Tănase Scatiu” (1895), de D. Zamfirescu, “Mara” (1906) de I. Slavici și “Neamul Șoimăreștilor” (1915) de M. Sadoveanu.

Se constată în proza românească interbelică o largire a ariei tematice și o aprofundare din perspective noi a temelor tradiționale.

Liviu Rebreanu (1885-1944) dă un impuls fără precedent afirmării acestei specii, deschizând drumul romanului obiectiv: prin “Ion” (1920), “Pădurea spânzuraților” (1922), și “Răscoala” (1932).

Universul rural nu mai este privit din perspectiva idilică a sămănătorismului, ci ca o realitate complexă, loc de afirmare a unor mari energii (*"Ion"*), teren al confruntărilor sociale (*"Răscoala"*). *"Ion reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice"* (E. Lovinescu).

"Pădurea spânzuraților" e *"cel mai bun roman psihologic român, în sensul studierii evolutive a unui caz de conștiință"* afirmă același critic.

În *"Răscoala"*, analiza psihologică este utilizată în așa fel, încât cititorul să recepteze nu individualități, în primul rând, ci personajul colectiv ale cărui reacții se declanșează *"sinergic"*, în contextul evenimentului social.

În evoluția romanului românesc se poate vorbi de *"momentul Rebreanu"*, autorul transilvănean continuând **proza de factură socială**, în tradiția lui N. Filimon, D. Zamfirescu și I. Slavici, dar deplasând accentul pe **analiza psihologică**.

Formula artistică adoptată de vigurosul romancier este cea a **realismului obiectiv**. Autorul este preocupat de a surprinde *"viața adevărată"*; de aceea relatarea se face numai la persoana a III-a, scriitorul creând impresia că e un observator impersonal, care doar își însoțește personajele, lăsându-le să se prezinte singure în acțiune.

Eroii săi se definesc în momentele de tensiune dramatică consemnându-li-se doar gesturile, reacțiile, vorbele, ca expresie a unei adânci frământări lăuntrice.

Realitatea este prezentată astfel fără intenții moralizatoare, ca la Slavici, sau sentimentale, ca la Sadoveanu. *"Prin absența lirismului - constata C. Ciopraga - autorul lui "Ion" se situează exact la antipodul lui Sadoveanu"*.

Realismul romanului derivă din adâncimea observației sociale sau psihologice, din sesizarea detaliilor semnificative în deplină consonanță cu stilul *"cenușiu"*, cu expresia *"bolovănoasă"*. Referindu-se la *"Răscoala"*, Călinescu sublinia: *"Frazele considerate singure sunt incolore ca apa de mare ținută în palmă; câteva sute de pagini au tonalitatea neagră verde și urletul mării"*.

Simetria arhitectonică a construcției epice, întrepătrunderea planurilor narrative, rafinamentul investigației psihologiilor tulburi sunt alte elemente ce atestă, neîndoiește, modernitatea.

2. Reliefați caracterul simetric al compoziției romanului “Ion”

Imagine artistică a satului transilvănean de la începutul sec. al XX-lea, romanul “Ion” pune în lumină eforturile disperate ale țăranului pentru a dobândi pământ, într-o societate stăpânită de mentalitatea că numai avuția îți poate asigura demnitatea.

Compoziția este simetrică, având două părți, corespunzătoare celor două patimi ale lui Ion al Glanetașului: “*Glasul pământului*” și “*Glasul iubirii*”; numărul total de 13 capitole pare să insinueze ideea fatalității, care guvernează destinele.

Structura narativă este circulară, romanul începând cu descrierea drumului care duce în satul Pripas de pe Valea Someșului (cap. “*Începutul*”) și sfârșind cu prezentarea aceluiasi drum, (după încheierea dramei petrecute), de astă dată în sens invers, înspre ieșirea din sat (cap. “*Sfârșitul*”). În intenția mărturisită a autorului “*înseși acțiunile principale la sfârșit trebuiau să se unească, să se rotunjească, să ofere imaginea unei lumi unde începutul se confundă cu sfârșitul*”. De aceea, romanul, **un corp sferoid**, se termină precum a început. Introducându-ne în universul rural, asistăm la hora țăărănească (din bătătura Todosiei Oprea), cu revenirea peste ani asupra unei scene asemănătoare, sugerându-ni-se astfel că viața merge înainte, indiferentă la suferințele oamenilor.

Demersul epic se constituie din cele două planuri principale: **cel al vieții țăărănești** (Ion, Ana, Vasile Baci, George Bulbuc, Florica) și **cel al intelectualității satului** (învățătorul Herdelea, preotul Belciug). Acestea evoluează paralel, uneori se apropie sau se interferează, în final unindu-se armonios.

Semnificativ pentru simetria romanului este cap. “*Nunta*”: pe de o parte sunt înfățișate dezbaterile, confruntările și cununia Laurei Herdelea cu George Pinte, în vreme ce același eveniment, dar în



“*contrast social*”, se derulează în viața perechii Ion și Ana. Dacă Laura se căsătorește fără entuziasm, regretându-l pe Aurel Ungureanu, Ion trăiește, la rândul său, o suferință cu greu reprimată, pentru pierderea Floricăi. Astfel se realizează și o armonie între planul etic al romanului și cel analitic, autorul conturând atât personajele centrale, cât și pe acele secundare, într-o echilibrare perfectă. Se poate vorbi de o **tehnică narativă modernă, cea a contrapunctului**.

“*Ion*” este romanul unui destin individual, raportat însă permanent la viața colectivității satului. Mulțimea scenelor de masă (hora, cârciuma, slujba duminicală) sau momentele esențiale din viața satului (nașterea, botezul, nunta, moartea) evidențiază forța demiurgică a scriitorului, care construiește un edificiu epic de o impresionantă soliditate.

“*Ion*”, remarca G. Călinescu, “*e un adevărat poem epic compus din cânturi vădit cadențate, în stilul marilor epopei*”.

3. Analizați drama personajului Ion din romanul cu același titlu

“*Ion*” nu e numai o largă *frescă* a vieții românești din Ardeal, ci e și romanul unui destin individual, văzut într-un context social specific, care-i va influența decisiv resorturile sale sufletești.

Ca și Ghiță din “*Moara cu Noroc*” de I. Slavici, Ion este dominat de nepotolită lăcomie și dorință rapidă de înavuțire, care duce la dezumanizare. Aceeași mentalitate și aceeași motivație socială generează evoluția lor: demnitatea umană și statutul social din comunitatea satului sunt condiționate de posesiunea averii.

La Rebreanu, însă, sondajul psihologic este mult mai profund, scriitorul investigând “*glasurile*” ființei umane: “*Glasul pământului*” și “*Glasul iubirii*”. Sondând latura abisală a sufletului lui Ion, personaj stăpânit de instințe și acționând sub impulsul lor, Rebreanu se apropie de orientarea naturalistă a lui Caragiale din nuvela “*În vreme de război*”: aceeași obsesie pentru înavuțire răvășise și sufletul lui Stavrame.

Drama lui Ion este generată de neputința împlinirii ambiției sale de a fi și bogat, și fericit. Narațiunea *auctorială* dezvăluie, în acest sens, *tribulațiile* flăcăului oscilând între Florica și Ana, una “*mai frumoasă ca oricând*”, dar săracă, cealaltă urâtă, dar cu “*locuri și case și vite multe*”. Ion devine astfel o jucărie a destinului, neputând să-și *concerteze* cele două “*glasuri*”. Din această perspectivă, eroul ne apare ca un personaj tragic, “*vina*” lui izvorând din *ancestrala* iubire a țăranului pentru pământ, al cărui “*glas*” e mai puternic, reușind să-l domine: “*Simțea o plăcere atât de mare văzându-și pământul, încât îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze*”. Intrat în posesia mult râvnită, Ion, cuprins de beția fericirii, “*se lăsă în genunchi, își coborâ fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pământul ud*”. Scena aceasta, precum și alte reacții atavice dezvăluie o viziune apropiată de cea naturalistă.

Opiniile despre acest personaj sunt contradictorii: dacă pentru E. Lovinescu, Ion dă dovadă de o “*intelență ascuțită*” și de o “*voință imensă*”, pentru G. Călinescu este o fire “*instinctuală*” călăuzită de elementare impulsuri. Dar ambele caracterizări dezvăluie, în realitate, complexitatea caracterului, rezultată tocmai din această contradicție. Inteligența și istețimea, calități native ale lui Ion, degenerază treptat, sub impulsul lăcomiei, în *șiretenie*, iar vigoarea și tăria morală - în *pierderea omeniei*. Este adevărat că, în felul cum acționează, are motivele sale temeinice. El știe din propria familie că pierderea de către tatăl său, Alexandru Glanetașu, a “*delnițelor*” de pământ a însemnat umilință și sărăcie, iar această stare l-a încrâncenat în așa măsură, încât spre a se *ajunge* calcă în picioare cele mai elementare reguli morale: o seduce pe Ana, șantajându-și în acest mod viitorul socru, își bate cu cruzime soția, împingând-o la sinucidere. Cu un asemenea preț a devenit un *om cu stare*. Dar acum recâștigă teren imboldul iubirii: “*Ce folos de pământuri, dacă cine ți-e pe lume mai drag nu-i al tău?*” Reîntoarcerea la dragostea Floricăi, căsătorită între timp, cu George Bulbuc îi va fi fatală, eroul căzând victimă dorinței mult timp *refulate*.

“*Autorul are prilejul să pătrundă adânc în firea omenească și să facă din Ion un simbol tragic al soartei omenești ...*” (Mihail Dragomirescu).

Comentați următorul text, relevând cu acest prilej principalele însușiri ale personajului Ion din romanul cu același nume de Liviu Rebreanu:

"— Locul nostru, săracul!

...Sub sărutarea zorilor tot pământul crestat în mii de frânturi, toate toanele și nevoile atâtor suflete moarte și vii părea că respiră și trăiește. Porumbiștile, holdele de grâu și de ovăs, cânepiștile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzăiau, șușoteau, fâșâiau, vorbind cu grai aspru, înțelegându-se între ele și bucurându-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca frunza pe care vântul o vâltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului:

— Cât pământ, Doamne!"

Fragmentul face parte din capitolul al doilea "Zvârcolirea" în care sunt surprinse frământările sufletești ale eroului între dragostea devoratoare pentru pământ și iubirea pentru Florica.

Ieșirea lui Ion într-o dimineață de vară la coasă îi prilejuiește scriitorului să dezvăluie legătura atavică a țaranului cu pământul. Ajungând la fâșia de iarbă pe care o avea de cosit, aruncă o "privire setoasă" spre "delnița" lui Toma Bulbuc ce aparținuse odinioară lui Glanetașu: "Locul nostru, săracul!" Ion se simte total subjugat de "glasul pământului", fiind prizonierul unei forțe uriașe mai presus de sine, față de care se simțea "mic și slab, cât un vierme".

✓ Identifică figurile de stil prin care pământul îi apare eroului ca o ființă vie;

✓ Observă efectul stilistic al verbelor din planul morfologic al textului; Pământul este pentru Ion mai mult decât obiect al muncii, e ca o ființă iubită față de care nutrește o pasiune ciudată.

Criticul N. Manolescu ("Arca lui Noe") consideră că, în această scenă a cositului, eroul "se înfrățește cu pământul într-un ritual mistic al posesiunii".

✓ Care crezi că este sensul exclamației "Cât pământ, Doamne!"

4. Prezentați problematica și subiectul romanului "Pădurea spânzuraților"

"Pădurea Spânzuraților" (1922) înfățișează un episod dramatic din primul război mondial, dezvăluindu-ne drama unui intelectual român din Transilvania Imperiului Austro-Ungar, Apostol Bologa, aflat în situația limită de a alege între datoria de cetățean al unui stat căruia îi

apartine, în chip oficial, și **responsabilitatea morală** față de frații săi, românii de peste munți, angajați în lupta de eliberare națională.

Expozițiunea:

Aflat pe front, membru al Curții Marțiale, sublocotenentul Apostol Bologa, manifestând exces de zel, asistă, într-o atmosferă de toamnă apăsătoare, dominată de imaginea sinistră a unei spânzurători, la execuția ofițerului ceh Svoboda, care intenționase să dezerteze pentru a se salva de situația inacceptabilă de a lupta împotriva conaționalilor săi.

Intriga:

În ochii condamnatului la moarte, "*se aprinse o strălucire mândră învăpăiată*", care se prelinse în inima lui Apostol "*ca o imputare dureroasă*". Privirea martirului Svoboda îl va obseda până la sfârșit, imputându-i lașa acceptare de a se fi lăsat manipulat, câtă vreme, românul, la rândul-i, s-ar fi putut afla într-o situație asemănătoare.

Desfășurarea acțiunii:

O suită de episoade ne înfățișează *retrospectiv* statutul social și psihologic al eroului romanului, povățuit de tatăl său, fruntaș *memorandist*, să-și facă întotdeauna datoria, fără a uita niciodată că este român. Absolvent strălucit al Facultății de Filozofie, pleacă voluntar pe front spre a-i dovedi ușuraticei sale logodnice Marta, că și el este capabil să îmbrace uniforma militară.

Ca ofițer, se comportă vitejește, obținând decorații pe diferite fronturi, în Galiția, Italia, fiind numit, pentru loialitatea sa, în completul de judecată al tribunalului militar. Vestea că regimentul său va trece în Ardeal, pe frontul românesc, îl descumpănește. Înfricoșat că va trebui să lupte împotriva "fraților" săi, cere să fie transferat; nereușind, încearcă să dezerteze pe frontul rusesc. Rănit, este spitalizat, apoi, revenit pe frontul românesc, lucrează un timp la biroul coloanei, și se logodește cu Ilona, fiica groparului ungur Vidor.

Punctul culminant:

Numit din nou în juriul Curții Marțiale pentru a judeca, de această dată, pe câțiva români, acuzați de fraternizare cu inamicul, încearcă să dezerteze.

Deznodământul tragic îl repetă pe cel al cehului Svoboda. Prins în momentul în care se strecura către liniile inamice, este condamnat la moarte și executat prin spânzurare. De remarcat aceeași compoziție simetrică, circulară, întâlnită și în romanul "Ion".

Comentează textul:

"Atunci Apostol fu împresurat de un val de iubire izvorâtă parcă din răunchii pământului. Ridică ochii spre cerul ținut cu puține stele întârziate. Crestele munților se desemnau pe un cer ca un ferăstrău uriaș, cu dinții tociți. Drept în față lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol își potrivea singur ștreangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulsese de sub picioare. Își simți trupul atârând ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stinge glasul preotului:

— Primește, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol..."

Deznodământul reia simetric atmosfera primului capitol, acțiunea desfășurându-se între două scene identice: execuția locotenentului ceh Svoboda și, în final, a lui Apostol Bologa.

Pentru Bologa moartea devenise soluția-limită de rezolvare a crizei sufletești, fiind așteptată ca o izbăvire. Iubirea universală "pentru toți oamenii", iar acum, în final, "iubirea morții" reliefează ideea dominantă a deznodământului (în stil tolstoian).

✓ Care este gestul ce trădează nerăbdarea eroului de a se elibera de "povara vieții"?

Personaj dilematic, șovăielnic, Apostol simțea nevoia unei clarificări, unei luminări a conștiinței sale tulburate. De aceea "lumina" revine obsesiv pe parcursul acțiunii, însoțind până în ultimile clipe pe cel însetat de iubire. Starea de liniște, de despovărare a lui Bologa este împărtășită de natura cosmică, un adevărat cadru mioritic.

✓ Identifică, în acest sens, imagini semnificative ce se constituie într-o alegorie a morții;

✓ Ce semnificație are repetiția finală?

(Ultimele cuvinte reiau obsesiv numele lui Apostol, conferindu-i valențe simbolice: pentru ideea de frăție națională, eroul își acceptă destinul de martir.)

5. Analizați criza morală și psihologică a personajului Apostol Bologa din romanul "Pădurea Spânzuraților"

Apariția lui Apostol Bologa în literatura noastră anticipează, în bună măsură, un tip similar de personaj Ștefan Gheorghidiu, din romanul lui Camil Petrescu "*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*".

Similitudinile dintre cei doi sunt, până la un punct, frapante: intelectuali, absolvenți ai Facultății de Filozofie, sunt predispuși speculațiilor analitice; *actanți* și observatori ai propriilor tensiuni lăuntrice, ambii sunt chinuiți de obsesia certitudinii, iar revelația sinelui se face în momentele limită, cele ale războiului.

Ambii romancieri pătrund în universul subiectiv al personajelor prin tehnica retrospectivei biografice.

Criza morală a eroului este urmărită pe întregul traseu al evoluției sale. Fiu al avocatului Iosif Bologa, care fusese întemnițat pentru activitatea de memorandist, primise din partea tatălui o educație înalt patriotică. El își povățuiește fiul să-și facă datoria, dar să nu uite niciodată că este român. Educația mistică din partea mamei, care ar fi dorit ca băiatul ei să urmeze teologia, îi creează unele stări de *exaltare* religioasă. Mai târziu, va încerca să împace, ca și Ion, ambele "*glasuri*", încercare sortită eșecului, având în vedere firea sa "*excesiv de șovăitoare*". Cetățean onest, își va face datoria cu devotament față de un stat care îl modelase în spiritul respectării legilor și al ordinei. Aceasta se va întâmpla până va conștientiza ceea ce declarase unui prieten: "*Nici o datorie din lume n-are dreptul să calce în picioare sufletul omului*". Până atunci, însă, manifestă o anumită *rigiditate* chiar și față de propria logodnică, Marta, și pleacă voluntar pe front, considerând că războiul este "*adevăratul generator de energii*".

Starea sa psihologică va fi profund tulburată din momentul în care "*lumina*" din privirea condamnatului ceh Svoboda se va prelungi ca o *imputare* în ochii lui. O dată cu execuția acestuia, în sufletul eroului se cuibărește îndoiala. Lumina din privirea lui Svoboda ("*libertate*") va produce o *iluminare* și în conștiința lui Apostol. Sursa frământărilor sale dilematice stă în "*opoziția conștiinței umane*" față de imperativul

datoriei "exterioare conștiinței" (Lucian Raicu). Înțelegerea greșelilor, a faptului că a trăit în minciună și falsitate, remușcările, dorința de a se mântui prin suferință și moarte fac din Bologa un personaj *tolstoian*.

Se poate spune, așadar, că prin "*Pădurea Spânzuraților*" se face un pas remarcabil în direcția modernizării romanului psihologic, Rebreanu aducând o nouă viziune, *psihanalitică*, în *introspecția* sufletului uman: "*Rebreanu este un analist al stărilor de subconștient, al învălmășelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice*" (Tudor Vianu).

Comentează următorul text, relevând termenii conflictului moral din romanul "Pădurea spânzuraților":

"— De azi încolo, fiul meu, ești bărbat. Dacă ar fi nevoie ești pregătit să-ți poți câștiga singur o pâine. Intrând în cursul superior, orizontul are să ți se lărgască. Vei pricepe multe lucruri nevăzute, căci viața și lumea sunt pline de taine grele. Să năzuiești mereu a dobândi stima oamenilor și mai ales pe a ta însuși. De aceea sufletul tău să fie întotdeauna la fel cu gândul, gândul cu vorba, vorba cu fapta, (...) Ca bărbat să-ți faci datoria și să nu uiți niciodată că ești român"

Prin tehnica retrospectivei biografice ne sunt readuse în prim plan imagini din adolescența eroului, călăuzită de autoritatea tatălui, avocat memorandist, luptător pentru cauza românilor ardeleni, care-i sădise convingeri morale absolute. Criza de conștiință este generată de cuvintele tatălui (cuprinse în acest citat), care îl vor obseda determinându-l să fie într-o neconținută căutare a unui echilibru sufletească, a unui deplin acord între lumea lui, "interioară", și cea exterioară.

✓ De ce în condițiile date, ca ofițer al armatei austro-ungare, îi era imposibil lui Apostol să-și asigure acel echilibru statornic?

În această secvență narativă se prefigurează drama care va izbucni în conștiința eroului între rațiune și sentiment.

✓ Definește conținutul celor doi termeni: conștiința formală a datoriei și cea reală a apartenenței naționale;

✓ Cum explici cuvintele tatălui "viața și lumea sunt pline de taine grele"? (Ele au o valoare premonitoare, căci eroul va înțelege că viața apăsătoare de povara remușcărilor devine insuportabilă, că lumea este extrem de complicată, încât faptele de eroism pe câmpul de luptă nu au nici o valoare în condițiile în care sunt îndeplinite orbește, că vinovăția unui om este reală sau nu, în funcție de cine judecă faptele și din ce perspectivă.)

VIII CAMIL PETRESCU

1. Prezentați compoziția romanului "Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", relevând elementele novatoare ale esteticii lui Camil Petrescu

Structura compozițională a creației camilpetresciene "*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*" (1930) trebuie pusă în legătură cu noua sa viziune asupra romanului, așa cum rezultă din eseul "*Noua structură și opera lui Marcel Proust*".

Scriitorul propune o perspectivă naratorială inedită asupra realității: aceasta trebuie reflectată prin prisma **intuiționismului** filozofului francez *Bergson* (care neagă cunoașterea logică) și a timpului subiectiv, bazat pe **memoria involuntară** (și nu cronologică), ca în romanele lui *Proust*. Numai procedând astfel - e de părere Camil Petrescu - scriitorul poate aspira la **autenticitate**, evitând convenționalul. Această autenticitate poate fi sporită și prin adoptarea unui stil *anticalofil*, *frust*, neînfrumusețat artificial. Narațiunea va dobândi caracter de confesiune ("*Eu nu pot vorbi onest decât la persoana I*"), iar timpul relatării va fi cel al prezentului, totul fiind subordonat memoriei afective. Noua formulă epică determină absența unui subiect propriu-zis, în sens tradițional, "*romanul nou*", analitic, structurându-se pe o **pasiune** sau pe o **idee**. "*Așezarea în centrul romanului a eului este prima măsură pe care romancierul o adoptă*". (N. Manolescu)

✕ Romanul este alcătuit din **două părți**, corespunzătoare celor două experiențe trăite de conștiința iscoditoare a lui Ștefan Gheorghidiu, cea a **iubirii** și cea a **războiului**. Un factor unificator îl reprezintă memoria involuntară ce permite structurarea operei, fără respectarea cronologiei evenimentelor, așa încât "*romanul iubirii*" este inclus în "*romanul războiului*". Se recurge la un artificiu de compoziție: volumul se deschide cu o scenă de pe front din vara anului 1916, constând dintr-o banală discuție, între ofițerii aflați la *popotă*, privitoare la dreptul femeii

* de a-și părăsi soțul, dacă nu-l iubește, discuție ce va răscoli sufletul răvășit de gelozie al proaspătului sublocotenent în rezervă. Prezentul narațiunii este suspendat, printr-o incursiune în trecut: retrospectiva asupra incertitudinii provocate de gelozie este urmărită pe întinderea a patru capitole, ca apoi, să se revină la momentul inițial. Acesta este **planul subiectiv al romanului**, prezentat sub forma unui lung monolog, eroul-narator rememorându-și experiența erotică în toate fazele ei: apariție, stabilitate, incertitudine, declin.

* Al doilea plan narativ, cel **obiectiv**, îl reprezintă fundalul social pe care se desfășoară drama sa sufletească: goana după moștenire și atmosfera cinică a capitalei bucureștene dominată de politicieni patriotarzi și de profitori *veroși* de război, precum Nae Gheorghidiu sau Tănase Vasilescu-Lumânăru.

* Partea a doua a romanului ne apare sub forma unui **jurnal de campanie**, dezvăluind o nouă realitate trăită de eroul combatant, cea a primului război mondial; aflat într-o astfel de situație limită, suferința lui intimă își pierde orice însemnătate, în raport cu suferința colectivă.

Cele **două nopți** reprezintă cele două etape din evoluția personajului principal, "*nopțile*", metafore ale incertitudinii, ale îndoielii și absurdului, fiind în cele din urmă, depășite de sufletul însetat de cunoaștere al eroului hipersensibil.

Prezintă concepția lui Ștefan Gheorghidiu despre dragoste, având în vedere următorul fragment:

"Simțeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amândoi, și vrem să pierim la fel amândoi... Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât șirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de oști în necuprins, căci singura existență reală este aceea a conștiinței." ("*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*")

Fragmentul face parte din capitolul "Asta-i rochia albastră"; după o ceartă mai serioasă cu Ștefan Gheorghidiu din cauza reproșurilor acestuia, Ela, considerându-se jignită de bănuielile neîntemeiate, pleacă de acasă. Despărțirea temporară și întâlnirea întâmplătoare într-o după amiază de vară bucureșteană prilejuiește eroului limpezirea lăuntrică necesară.

Atingerea absolutului în iubire se exprimă prin convingerea unicității femeii iubite, care-i fusese predestinată "de la începutul lumii". Fericirea nu mai poate fi concepută alături de altă ființă. Eroul și-a construit un prototip de femeie ideală, un tipar în care încearcă neputincios să-și încadreze femeia iubită. Evenimentele exterioare vieții sale sufletești nu mai prezintă nici o importanță. Singurele "evenimente" care contează sunt cele **din conștiința sa**. Natură reflexivă, personaj idealist, Gheorghidiu trăiește cu maximă luciditate chinul său lăuntric generat de incertitudinea cu privire la fidelitatea soției sale.

✓ Selectați imaginile prin care personajul-narator vă face să participați la drama sa, imagini ce amplifică trăirile eroului.

2. Reliefați drama personajului Ștefan Gheorghidiu, pornind de la afirmația: "Dincolo de conștiință totul e o bestialitate"

Romancier prin excelență citadin, Camil Petrescu (1894-1957) aduce în literatura română un nou tip de personaj, cel dominat de luciditate, cu reale disponibilități pentru *introspecție*.

Sincronizându-se cu orientările estetice moderne ale romanului european și valorificând progresele unor științe umaniste, precum psihologia sau filozofia, Camil Petrescu deschide noi drumuri în proza românească.

✚ Preocupat de autenticitatea scrisului său, autorul consideră posibilă **descoperirea sinelui** numai **pe calea intuiției**, în dauna deducțiilor raționale, având în vedere că viața psihologică este imprevizibilă.

Ca și în proza lui *Stendhal*, eroul lui Camil Petrescu are capacitatea de a se dedubla spre a se vedea "trăind" și, în același timp, *a se autoobserva*.

✚ Drama lui Gheorghidiu, personaj *dilematic*, este **drama intelectualului superior**, cu o complexă viață lăuntrică, cu o conștiință lucidă, sfâșiata de contradicții, protagonistul romanului fiind un filozof însetat de certitudini, măcinat de neliniști și de îndoieli.

✚ Cele două experiențe dramatice, **ale iubirii și ale războiului**, sunt trăite cu setea eminesciană de absolut. Eroul și-a făurit un prototip al femeii ideale, în care încearcă să o încadreze pe Ela; pe măsură ce o cunoaște mai bine, suferința lui se accentuează, căci descoperă, cu

amărăciune, că femeia iubită nu corespunde idealului visat. Confruntarea dintre Gheorghidiu și camarazii săi, din debutul cărții, relevă concepția sa despre iubire: dragostea este un produs al spiritului, ea presupune o comuniune nu numai fizică, ci mai ales intelectuală, fiind un prilej de înălțare sufletească. Femeia trebuie să fie un alter ego al bărbatului (de aici și numele Ela, "*femininul*" de la "*el*") iar posibilitatea trădării este exclusă: "*Acei care se iubesc au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt*".

✱ Drama torturantă a lui Gheorghidiu se petrece în conștiința eroului și provine din trăirea iubirii la modul absolut (pentru el, ca altădată la Eminescu, iubirea reprezintă un teritoriu al purității, un refugiu din mijlocul unei societăți *meschine*) și din neputința de a o ridica și pe soția sa la aceeași altitudine morală. Suferă, ca și romanticul poet, că femeia iubită nu se poate identifica cu imaginea ideală. Chipul Elei se construiește din viziunea retrospectivă a personajului - narator: schimbările din comportamentul eroinei, puse pe seama unei moșteniri neașteptate, par să fie reale și, de aceea, dureroase pentru soț. Ființa serafică, pe care el o visase "*Madonă*", se transformă într-o femeie cochetă și frivolă, într-o "*Veneră*", plăcându-i tot mai mult petrecerile și luxul.

Drama lui Ștefan are și cauze sociale, evidențiind inadaptabilitatea intelectualului cu fondul său de puritate morală, într-o societate în care ierarhia valorilor este răsturnată. Un politician cinic, cum este Nae Gheorghidiu, unchiul său, i-o spune răspicat: "*Cu filozofia dumitale nu faci doi bani. Cu Kant ăla al dumitale și cu Schopenhauer nu faci în afaceri nici o brânză. Eu sunt mai deștept ca ei, când e vorba de parale*".

✱ Același intelectual onest și lucid rămâne Gheorghidiu și în trăirea dramei colective, determinată de experiența frontului, când prezintă realitatea demistificată, fără cunoscuta aură eroică. Drama lui se identifică cu aceea a tuturor combatanților care așteaptă fiecare clipă de viață într-o permanentă stare de incertitudine: "*Dar după primele cinci minute de luptă, voi mai fi oare în viață?*". Confruntarea cu veșnica perspectivă a morții dezvăluie frământarea tragică a unei conștiințe apăsate de gândul inutilității războiului, văzut ca un act absurd. Eroul

romanului "e o conștiință lucidă, un spirit atent, întors în sine însuși" (Pompiliu Constantinescu).

Ilustrează concepția despre iubire a lui Ștefan Gheorghidiu având în vedere și următorul fragment:

"Nu sunt religios, dar cred că, datorită unei pure elaborări spirituale, totuși, ceea ce are, zguduitor de profund catolicismul e această dogmă, că soțul și soția sunt predestinați de la facerea lumii, că trec peste catastrofele vieții, uniți și egali unul cu altul, față-n față unul cu altul, ca în această viață, vor fi și în veșnicia viitoare. E și una din cele mai frumoase imagini create de gândirea omenească." (Ultima noapte... - cap. "E tot filosofie...")

Studiind filozofia, Gheorghidiu își făurește o suprarealitate, o lume ideală, trăind exclusiv în forul său lăuntric, sondându-și adâncimile conștiinței.

Concepția sa despre iubire este că acest sentiment înălțător e, în primul rând, un act al spiritului, infinit mai presus decât o simplă satisfacere a simțurilor; în consecință, cei doi parteneri trebuie să rămână uniți pentru totdeauna în viață ca și în moarte.

De aceea mărturisește cu sinceritate că, deși nu este religios, este un admirator al dogmei catolicismului în privința căsniciei, dogmă care nu admite divorțul.

Iubirea absolută, spre care râvnește Ștefan Gheorghidiu este de esență metafizică; ideea predestinării celor ce se caută, parcă, de la începutul lumii pentru refacerea unității primordiale, a cuplului adamic, reapare și în acest fragment.

IX. HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

1. Evidențiați trei elemente specifice romanului de analiză psihologică în "Concert din muzică de Bach"

Proza Hortensiei Papadat-Bengescu (1876-1955) de inspirație citadină, deschide un nou drum în analiza psihologică; este urmărit procesul degradării naturii umane sub toate aspectele patologiei ei. **Bolile fizice devin astfel o metaforă a degenerescenței morale, în scopul definirii cât mai exacte a "trupului sufletesc".**

1. - Relevante sunt **modalitățile narative moderne** adoptate de scriitoare: analiza psihologică din **perspectiva auctorială** se interferează cu **introspecția** (personajele se autoobservează, se autoanalizează) și cu relatarea dintr-o nouă perspectivă, cea a **personajului-reflector** (rezonatori ai realității observate).

Sincronă cu o întreagă mișcare estetică europeană, proza Hortensiei Papadat-Bengescu e o literatură a eului frustrat, a individualității interioare, a trupului în suferință, a complexelor sufletești. Materialul epic se compune din *“relatări, nesfârșite comentarii, descompuneri și explicații de gesturi, descriții ale unor intenții rareori traduse în fapt”* (Ovid Crohmălniceanu). În concordanță cu un astfel de material epic, este schimbată și perspectiva naratologică. În acest sens, N. Manolescu remarcă în *“Arca lui Noe”* că, în locul **naratorului omniscient** din *“romanul doric”*, apare **naratorul - personaj**; este procedeul subiectivist al *“romanului ionic”*. Alături de aceste procedee, relatarea se face și din perspectiva **personajului-reflector**, martor al evenimentelor și colportor de zvonuri. Aceste tehnici narative alternează. Astfel, în lumea Elenei Drăgănescu, care se zbate între conveniența socială și pasiune, se pătrunde prin **comentariul scriitoarei**; în cel al lui Maxențiu - **prin introspecție**, bolnavul de fizic observându-și cu o plăcere morbidă degradarea fizică, în timp ce sub masca profesorului Rim, soțul *“bunei Lina”* se ajunge mai ales prin **intermediul personajului-reflector Mini**.

2. - **Prozatoarea nu creează tipologii, ci aduce în prim plan cazuri particulare, la limita normalității**. Căutarea resorturilor subconștiente o determină pe scriitoare să ne pună în fața unor personaje marcate de câte o țară morală. *“Arta scriitoarei constă în surprinderea dramelor ascunse sub calmul convențiilor mondene, a murdăriilor lustruite. Din acest punct de vedere se poate vorbi de Proust”* (George Călinescu). Demersul analitic al scriitorului urmărește efectul maladiilor fizice sau psihice asupra conștientului, **investigând zonele sufletești obscure**. Fiecare personaj are un secret infamant pe care încearcă să-l ascundă cu grijă: Elena Drăgănescu, îmbogățită prin căsătorie, se jenează de soțul ei, descendent dintr-o familie de cârciumari, *“făinăreasa”* Ada Razu se

căsătorește cu „*prințul*” Maxențiu pentru blazon; la rândul-i, acesta își ascunde boala, de care se rușinează. Sia este o arierată, după cum gemenii Halippa sunt niște degenerați, iar doctorul Rim un psihopat.

Ov. Crohmălniceanu observa că toată noutatea romancierii ține de arta de a elabora portrete în trepte, prin tușe succesive, urmărite din perspective diferite. Această relativizare a imaginii asigură, evident, un aspect de modernitate și în construcția personajelor.

3. - **La nivel stilistic, se suprapun mijloacele analitice peste cele senzoriale:** *“Din implicațiile unei singure impresii se desfac largi dezvoltări, cu variații pe tema aceleiași senzații, cu o coborâre în zona umbrită a subconștientului, cu înălțări către reflecția generală”* (Tudor Vianu).

Din punctul de vedere lexical, se constată pătrunderea în opera scriitoarei a unei bogate terminologii medicale, în consonanță cu aspectele clinice relevate. Evidențiindu-i calitățile prozei, în ansamblul ei, E. Lovinescu îi reproșă scriitoarei **stilul pletoric**, prin exces de adjective, prin abuz de neologisme, prin îngrămădirea notațiilor. În pofida observațiilor semnalate, proza Hortensiei Papadat-Bengescu, prin originalitatea de concepție și stil, se impune cu vigoare în literatura interbelică, sincronizându-se cu marea literatură europeană.

2. Comentați titlul romanului “Concert din muzică de Bach”

În interpretarea titlului, trebuie avută în vedere propria mărturisire a autoarei, care sublinia intenția de a sugera metaforic viziunea de ansamblu a romanului, orchestrat prin **reluarea, accentuarea și contrapunctarea** acelorași teme și motive: *«“Concertul din muzică de Bach” ni s-a prezentat deodată și ca titlu și ca axă de construcție. Concertul nu e, propriu-zis, subiectul romanului, e însă coloana în jurul căreia acțiunea se desfășoară, rampa de sprijin a întregului parcurs. Acest titlu la început se adapta unui episod al romanului, pe măsură ce scriam însă, aveam impresia că îmbinarea și dozarea caracterelor și acțiunilor mă împresoară în chip simfonic»*.

Concertul este evenimentul ce permite incursiuni în viața unor personaje care vor participa la el, este, de fapt, pretextul epic al romanului. Așadar *“Concertul”* mereu pregătit și mereu amânat are semnificație aparte, fiind pivotul de confluență pentru toate personajele. *“În jurul lui se țese tripla dramă a partenerilor simetric distribuiți în structura romanului”* (C. Bularcă). Concertul polarizează personaje cu interese și destine diferite: **Elena Drăgănescu**, deși fără înclinații artistice deosebite, pregătește evenimentul monden în propria ei casă, pe de o parte, din snobism, spre a atrage *“lumea bună”* a capitalei, iar pe de alta, dintr-o slăbiciune deocamdată bine ascunsă, față de muzicianul Victor Marcian, vedeta concertului. Pentru parvenita **Ada Razu**, soția prințului Maxențiu, concertul este un prilej de a-și propulsa amantul, pe Lică Trubadurul, unchiul Elenei, în societatea aristocratică, *“distinsă”* a Bucureștilor.

După cum precizează autoarea, *“Ada nu avea nici o urmă de fire de artist și nici informații suficiente asupra acestui fel de temperament, dar știa că arta are legi aparte și că în numele ei se comit multe lucruri...”* De aceea, spre a nu-și trăda incultura, *“cu ajutorul primului dicționar muzical, vorbea cu competență despre Bach”*. De un fragment al *Oratorului* din Bach va avea parte, la înmormântare, **Sia**, fiica dintr-o legătură tăinuită a *“bunei Lina”* cu vărul ei, Lică Trubadurul.

Titlul relevă contrastul între **caracterul solemn al muzicii lui Bach**, expresie a purității, și superficialitatea, **snobismul unei lumi secătuite sufletește**, incapabilă să aprecieze marile valori ale artei, dar care face eforturi penibile pentru a da aparență înțelegerii.

Discrepanța dintre esența personajelor care mimează un anumit fel de viață, înalt aristocratic, și realitatea crudă a preocupărilor reale este evidentă, titlul dobândind în subtext o undă de ironie amară. În același timp, concertul semnifică **aspirația tragică și imposibilă către puritate**, simbolizată de muzica lui Johann Sebastian Bach.

X. GEORGE CĂLINESCU

1 Prezența problematică și subiectul romanului "Enigma Otiliei"

Apariția romanului "Enigma Otiliei" (1938) este determinată de atitudinea polemică a lui G. Călinescu (1899-1965) față de proza subiectivă de influență proustiană, tot mai cultivată în epocă, autorul propunându-și să ilustreze viabilitatea formulei artistice balzacienne, optând, în acest sens, pentru **realismul obiectiv**. Ca teoretician al romanului, scriitorul și-a afirmat în mod tranșant preferința clasicizantă, orientarea spre o **psihologie caracterologică**.

Tematic, romanul "Enigma Otiliei" înfățișează aspecte din viața burgheziei bucureștene din primele decenii ale secolului al XX-lea, relevând degradarea relațiilor familiale sub influența nefastă a banului.

Sub raport compozițional, planul epic principal al romanului este determinat de lupta pentru moștenirea bătrânului rentier Costache Giurgiuveanu, a cărui avere este pândită cu lăcomie de familia surorii sale, Aglae Tulea, din "clanul" căreia face parte și vicleanul ei ginere ce-i va deveni rival, avocatul Stănică Rațiu. Meschinăriei și mercantilismului unei societăți dominate de obsesia banilor i se opune, în planul secundar al operei, iubirea romantică, adolescentină, dintre Felix, proaspăt absolvent al Liceului Internat din Iași, sosit la București în casa tutorelui său pentru a urma studiile Facultății de Medicină și Otilia, fiica adoptivă a lui "moș Costache."

Însuși titlul inițial al cărții "Părinții Otiliei" (schimbat de editor) ilustrează intenția autorului de a realiza un roman clasic, concretizat prin **motivul balzacian al paternității și cel al moștenirii**.

Subiectul romanului nu este spectaculos, demersul narativ neurmărind, în principal, relatarea unor evenimente, ci conturarea unei atmosfere, cea a familiei burgheze cu putreziciunea ei morală.

Romanul se deschide, în spirit balzacian, cu o scenă de familie "într-o seară de la începutul lui iulie 1909", în casa lui Costache

Giurgiuveanu din strada Antim din București. Sunt reuniți la jocul de cărți, ce se desfășoară în fiecare seară, membrii celor două familii, a lui "moș Costache" și cea a surorii sale Aglae, musafirul lor nelipsit fiind moșierul Pascalopol, atras de feminitatea adolescentină a Otiliei. Se conturează un univers familial închis, simbolizând ideea că Felix și Otilia vor deveni prizonierii acestei lumi strivite de interese ascunse.

Planul epic principal al romanului îl are în centrul său pe bătrânul Costache Giurgiuveanu a cărui biografie se împletește cu a Aglaei, sora lui, ce manifestă o grijă maternă sufocantă pentru Olimpia, Aurica și Titi, copiii ei, rezultați din căsătoria cu Simion Tulea. Acestora li se adaugă inventivul Stănică Rațiu, ginerele Aglaei, soțul Olimpiei.

Eforturile lor sunt canalizate, pe de o parte, spre a urmări ca nimic din averea bătrânului să nu se înstrăineze, iar pe de alta, spre înlăturarea Otiliei, fiica vitregă a lui Costache, căreia i s-ar fi convenit moștenirea. Îndemnat de Pascalopol să-i asigure acesteia viitorul, bătrânul amână la nesfârșit întocmirea testamentului, ținând banii ascunși sub saltea. Nici după ce cade grav bolnav, nu se hotărăște, ceea ce-i va înlesni "clanului" Tulea să-l supravegheze mai îndeaproape. De starea lui va profita mai ales Stănică Rațiu care, surprinzându-l singur, ținut în patul de suferință, îi va smulge banii ascunși, provocându-i astfel un șoc cerebral ce-i va fi fatal. Intrând în posesia moștenirii mult râvnite, excrocul o va părăsi pe Olimpia, în timp ce Aglae, dezamăgită, își pierde interesul față de familie, uitându-și chiar și soțul internat într-un ospiciu.

Demersul narativ din **planul secundar** urmărește dragostea sinceră dintre cei doi adolescenți, Felix și Otilia. Tânăra îl iubește cu dăruire pe ambițiosul Felix, pe care-l admiră pentru preocupările sale intelectuale; considerând însă că i-ar sta în calea carierei, din care tânărul își făcuse un ideal, Otilia optează, în cele din urmă, pentru Pascalopol, cu care se și căsătorește, spre a trăi o viață confortabilă, lipsită de griji materiale.

Romanul are un final deschis, cititorul aflând cu surprindere că, după scurt timp, îl părăsește și pe Pascalopol, devenind "nevasta unui conte sau așa ceva" de prin Spania sau America, destinul ei rămânând și pe mai departe o enigmă.

Comentați următorul text, identificând personajul și relevând semnificația prezenței acestuia în roman:

"Acesta ridică numaidecât capul și întinse mâna repede. Era un om cam de vreo cincizeci de ani, oarecum voluminos, totuși evitând impresia de exces, cărnos la față și rumen ca un negustor, însă elegant prin finețea pielii și tăietura englezească a mustății cărunte. Părul rar dar bine ales într-o cărare care mergea din mijlocul frunții până la ceafă, lanțul greu de aur cu breloc la vestă, hainele de stofă fină, parfumul discret în care intra și o nuanță de tabac, toate acestea reparau cu desăvârșire, în apropiere, neajunsurile vârstei și ale corpolentei."

Este portretul fizic al lui Leonida Pascalopol, personaj construit prin detalii specifice metodei de creație balzaciană. Prin discreție și distincție, prin romantismul imaginii, moșierul a fost asociat de critica literară eroilor lui Turgheniev, fiind considerat un "personaj nou" în literatura română (Pompiliu Constantinescu). Prezența sa, așteptată cu interes de toți în casa lui Costache Giurgiuveanu, învioră atmosfera.

✓ Identifică detaliile fizice ale chipului în contrast cu cele vestimentare, susținând însăși autocaracterizarea eroului: "un suflet de moșier prozaic în care se ascunde puțin romantism."

2. Relevați principalele trăsături ale personajului "moș Costache"

1. - Principala trăsătură a acestui personaj este **avaritia**, care, în opinia unor critici, este "*mai mult o manie*", o formă de rezistență la cupiditatea mediului familial în care trăiește, și de neîncredere față de legile economice și financiare ale unei societăți instabile. Zgârcenia și dorința permanentă de a-și spori averea sunt evidente; deși deține diverse imobile pe care le valorifică într-un mod profitabil, îl încarcă în mod exagerat la cheltuieli pe Felix, amână mereu să-și plătească datoriile, speculează situația dificilă a chiriașilor săi, adună materialul necesar unei construcții din demolări etc. Banul devine pentru el **un scop în sine** și, din acest motiv, nu are putere să se despartă de ei, ținându-i ascunși sub saltea.

2. - Personaj balzacian, în descendența lui *Goriot*, bătrânul este, în fond, **un om blajin și cumsecade**, nutrinde o afecțiune sinceră pentru Otilia. Zgârcenia îi anihilează pornirile de generozitate și *efuziunile* paterne. Spre deosebire de un alt tip de avar din literatura română, Hagi-Tudose, "**moș Costache**" ne apare mult umanizat: când se îmbolnăvește, acceptă să fie consultat de un medic, își aduce în casă o femeie care să-l îngrijească, cheamă preotul să-i sfințească locuința spre a-l feri de nenorociri. Scriitorul îl prezintă evoluând la limita dintre comic și tragic, personajul stârnind mai degrabă compasiune.

3. - Slab de caracter, asediat de *rapacitatea* moștenitorilor, oscilează continuu între dragostea față de Otilia, teama de Aglae, spaima de Stănică Rațiu, grija disperată de a nu fi prădat.

Deși sfătuit, în mai multe rânduri de Pascalopol să-i asigure un viitor Otiliei, el ezită până în ultima clipă și, în cele din urmă, renunță. Nici după primul atac al bolii nu se hotărăște să transfere moștenirea în posesia "*fe-fetiței lui*". Otilia înțelege starea sufletească a bătrânului și, plină de delicatețe, consideră toate șovăielile lui drept "*ciudățenii*". Temător de opinia altora, mereu circumspect, cu o repulsie aproape bolnăvicioasă pentru orice contact cu autoritățile publice, se complăce într-o stare de inerție, lipsit de orice inițiativă.

Comentați textul următor, relevând cu această ocazie tipologia personajului ale cărui reacții sunt surprinse:

"— Aici șade domnul Constantin Giurgiuveanu?

Bătrânul clipi din ochi, ca și când n-ar fi înțeles întrebarea, mișcă buzele, dar nu răspunse nimic.

— Eu sunt Felix - adaugă tânărul uimit de această primire - nepotul dumnealui.

— Nu-nu-nu știu... nu-nu stă nimeni aici, nu cunosc."

Expozițiunea romanului, tipic balzaciană, începe prin fixarea temporală a acțiunii și sumara prezentare a personajelor. După amănuntele descriptive privind arhitectura clădirii din str. Antim și atmosfera de ansamblu a interiorului, tânărul Felix îl vede pentru întâia oră pe amfitrion, pe "unchiul Costache".

Comportarea bizară a bătrânului se integrează pe deplin în atmosfera dezolantă a locuinței. Văzând în orice intrus un potențial pericol pentru moștenirea sa, bătrânul este extrem de circumspect.

✓ Care este, în acest sens, reacția lui la vederea tânărului Felix?
(Răspunsul într-un târziu la unchiului, răspuns ce frizează absurdul, îl derutează pe nepot.)

✓ Cum interpretezi bâlbâiala și lipsa de logică a bătrânului?
(Se pare că este vorba nu atât de senilitate sau de un defect al vorbirii, cât mai ales un mijloc de apărare, de o anumită stratagemă, spre a câștiga timp de gândire.)

3. Relevați trăsăturile portretistice ale personajului Stănică Rațiu

Stănică Rațiu, soțul Olimpiei, face parte din galeria ariviștilor, mult mai abil și mai rafinat decât Dinu Păturică sau Tănase Scatiu. Produs evoluat al socieții începutului de sec. XX, manifestă, mai curând, afinități cu *Lică Trubadurul*, sau *Gore Pirgu*. Pompiliu Constantinescu afirma: "*Stănică se așază în galeria profitorilor caragialieni și e plămădit din pasta lui Pirgu din "Craii de Curtea Veche"*".

1. - **Palavragiu și colporteur de zvonuri** este de profesie avocat, dar fără procese, căci nu-i place să muncească. În schimb, este dornic de a se îmbogăți peste noapte și, de aceea spionează cu tenacitate, în speranța că va descoperi locul unde sunt ascunși banii lui "*moș Costache*". Soțul nelegitim al Olimpiei este un "*Cațavencu al ideii de paternitate*" (Ov. Crohmălniceanu), demagogia lui pe această temă fiind de-a dreptul ridicolă, având în vedere că, în realitate, prea puțin îi pasă de familia lui, neașteptând altceva decât să pună mâna pe averea bătrânului rentier. Palavragiu, el *dizertează volubil* pe toate subiectele posibile, vorbăria neîntreruptă ascunzându-i goliciunea sufletească ("*Stănică vorbea sonor, rotund, cu gest artistic și declamator*"). În așteptarea mării lovituri, moștenirea, "*care să-i schimbe cursul vieții*", aleargă dintr-un loc în altul, colportează știri false, dă sfaturi oricui, se amestecă în viața particulară a tuturor, face insinuări *malițioase* și pune la cale intrigi. Criticul Sorin Damian demonstrează că Stănică Rațiu îmbină parvenitismul cu "*miticismul*" caragialian.

2. - **Șiretenia și abilitatea** îi sunt armele sale principale. Trăiește cu Olimpia, în urma unui calcul de "*martir*", care nu se uită la bunurile imediate, ci la cele ce pot decurge mai târziu din ele. Șiretenia se ascunde în spatele predicilor sale morale, sub atitudinea sa de victimizare, considerându-se un sacrificat al familiei, afișând adesea disperarea, spre a mai smulge niște bani de la oricine îi iese în cale. Abil, exercită asupra victimei sale predilecte, moș Costache, presiuni psihologice; scrie o anonimă avertizându-l pe bătrân că, dacă o va înfia pe Otilia, lumea va considera că între el și fată se petrec fapte reprobabile. Mai viclean decât Aglaia, se furișează în casa acestuia, scotocește ascunzătorile posibile în căutarea banilor și îi accentuează neîncrederea în siguranța bancară.

3. - **Lipsit de scrupule**, este temut de cei care îl cunosc, știindu-l capabil

de orice. Profitând de boala agravată a bătrânului, slăbit de pe urma unei congestii cerebrale, îl surprinde într-un moment când este singur în patul de suferință și-i fură banii ascunși sub saltea, provocându-i, în urma acestui șoc, moartea. După aceasta, o părăsește pe Olimpia, fără nici un fel de remușcări și se căsătorește cu curtezana Georgeta, prin protecția căreia va deveni un cunoscut om politic și un dubios om de afaceri.

4. - **Jovial și inteligent**, el însuși se caracterizează: "*Stănică e profund, degeaba încercați dumneavoastră să-l luați peste picior*". Afișează o permanentă volubilitate și intimitate cu cei din jur, numai că familiaritatea lui devine stânjenitoare: "*Nostimă fată Otilia, îi spune lui Felix, insinuând cu dezinvoltură: "Știe Pascalopol după ce umblă"*". Pentru Stănică, banii reprezintă totul, dar nu-și pune mintea la contribuție ca să-i câștige prin muncă cinstită, ci își folosește inteligența spre a intra în posesia lor prin orice *subterfugiu*, ținând spre parvenirea politică.

4. Argumentați complexitatea personajului Otilia

Între personajele cărții, Otilia ocupă un loc aparte. Ea nu se încadrează, propriu-zis, în tipologia de *factură balzaciană*, nefiind caracterizată printr-o trăsătură dominantă. Dimpotrivă, ea ne apare ca un **personaj imprevizibil**, impresionând prin **complexitatea sufletească**: cu reacții contradictorii, cu atitudini și gesturi surprinzătoare, ea rămâne, în toată evoluția ei, "*o enigmă*", nu doar pentru inexperimentatul Felix, dar și pentru maturul moșier Pascalopol. Autorul însuși, încercând să-i definească identitatea, mărturisește: "*Otilia este eroina mea lirică, proiecția mea în afară, o imagine lunară și feminină. Flaubertian, aș putea spune și eu "Otilia c'est moi", e fondul meu de ingenuitate și copilărie*". Adolscentă **plină de farmec și delicatețe**, amintind de alte eroine, precum Olguța ("*La Medeleni*"), sau Adela (G. Ibrăileanu), aflată la vârsta incertă, între copil și femeie, apare când *exuberantă*, nebunatică, gustând farmecul jocurilor și bucuria darurilor, când **melancolică**, apăsată de o tristețe nelămurită. Ea trece repede de la o stare la alta, dovedind o *lăbilitate* sufletească specifică celor nehotărâți și nefericiți: "*Eu am un temperament nefericit: mă plictisesc repede, sufăr când sunt contrariată*", "*sunt foarte capricioasă, vreau să fiu liberă*". În fond, ea știe că este tolerată în casa lui moș Costache și, firește, e preocupată de viitor. Superioară ca intelect, sensibilitate și educație tuturor celorlalte personaje feminine din roman, plăcându-i luxul, călătoria și muzica, s-a obișnuit să fie răsfățată de moșierul

Pascalopol cu care cochetază nevinovat, în timp ce, față de Felix manifestă o camaraderie afectuoasă. Deși îl iubește cu sinceritate, văzând în el un "luceafăr" la care nu poate ajunge, optează, în cele din urmă, pentru Pascalopol, bărbatul matur, generos și altruist, înțelegător al capriciilor unei femei. **Dorința fetei este de a evada cât mai repede din acel mediu meschin și de a trăi o viață lipsită de griji, conștientă de perspectiva trecerii rapide a tinereții** ("*Succesul nostru în viață e o chestiune de viteză, iubite Felix*").

De fapt, enigma Otiliei este doar în mintea adolescentului, care nu poate găsi explicații plauzibile ale comportamentului imprevizibil al fetei.

Construcția artistică a acestui personaj este cu totul specială, neîncadrându-se în tehnica balzaciană, dominantă fiind **tehnica modernă a relativizării imaginii**, eroina fiind reflectată în chip diferit în ochii celor din jur: pentru Felix este o "*fată admirabilă*", pentru Pascalopol "*e ca o rândunică*", Giurgiuveanu o consideră "*fetița lui*", în timp ce Aglae crede că "*e o dezvățată*", pentru Aurica "*e o șireată*", iar pentru Stănică - "*o fată bună*".

Otilia rezumă drama feminității, sentimentul anxietății, înscriindu-se în "*eternul feminin și în clipă*". (C. Ciopraga)

5. Particularități tehnice narative și descriptive în romanul "Enigma Otiliei"

G.Călinescu folosește în evocarea personajelor "*o tehnică apropiată de cea a scriitorului francez (Honoré de Balzac, n.n.): ample reconstituiri bibliografice, ale mediului în care trăiesc personajele, descrieri de interior*". (D.Păcurariu)

1. - **Ample reconstituiri biografice; Otilia**, așa cum îi mărturisește lui Felix, este fiica dintr-o căsătorie anterioară a fostei soții a lui Costache Giurgiuveanu: "*Papa, vezi tu nu mi-e tată bun ... Mama a mai fost căsătorită înainte ...*" Și lui Felix i se fixează un fel de fișă biografică: Felix Sima venea de la Iași, unde fusese elev în clasa a VIII-a la Liceul Internat, și acum, sosind la București, la tutorele său, Costache Giurgiuveanu, fratele mamei, intenționa să urmeze medicina. Pascalopol se trăgea dintr-o familie "*cu puțin sânge grecesc*", fusese student la Bonn, apoi în Franța, fusese căsătorit, și acum ducea o viață de boem. Stănică provine dintr-o familie foarte numeroasă, puțină ei avere împărțindu-se între rude etc.

2. - **Descrierea mediului în care trăiesc personajele**, a interioarelor și

exteriorilor caselor, aspectul fizic și al vestimentației reliefează trăsătura dominantă de caracter. Tehnica balzaciană a dezvăluirii caracterelor, prin observarea mediului, este evidentă din primele pagini ale romanului, când se insistă asupra vechimei și stării de ruină a **clădirii** din strada Antim, cu zidăria "*crăpată și scorjită*", din care ieșeau "*îndrăzneț*" buruienile, sugerându-ni-se astfel decrepitudinea și avariția lui, moș Costache". Același aer *vetust* plutește și în interiorul casei, al cărui aspect amănunțit prezentat, cu ușa și scara de lemn scârțâind, dădea încăperii o imagine stranie. **Trăsăturile fizice ale amfitrionului și îmbrăcămintea acestuia** provoacă o impresie grotescă, în concordanță cu aspectul dezolant al locuinței. Doar prezența plină de viață a Otiliei înviorează atmosfera apăsătoare. Când Felix o privi pe Otilia, observă o apariție tulburătoare: subțirică, "*îmbrăcată într-o rochie foarte largă la poale și cu o mare coloratură de dantele pe umeri*", tânăra părea să aibă optsprezece-nouăsprezece ani. "*Fața măslinie, cu nasul mic și ochii foarte albaștri*" arată și mai copilăroasă. Intimitatea interiorului camerei ei îl fascinează; îl impresionează amestecul de lucruri ce dovedesc diversitatea preocupărilor fetei. Pascalopol îi apare lui Felix "*oarecum voluminos*", "*rumen la față ca un negustor*", dar îmbrăcat elegant și cochet, cu haine de stofă fină. Interiorul casei sale reflectă gusturi și înclinații elevate.

3. - **Perspectiva auctorială** de factură balzaciană nu exclude și mijloace moderne de caracterizare, precum **tehnica pluriperspectivistă**, prin care se construiește imaginea relativizată a unui personaj (Otilia), sau **investigația unor psihologii tulburi**: tânărul Titi este un arierat mintal, Aurica, fată bătrână, este dominată de obsesii sexuale, iar Simion, tatăl lor, soțul docil al Aglaei, devine complet senil.

XI. MIRCEA ELIADE

1 Relevați complexitatea personalității lui Mircea Eliade și principalele domenii de manifestare

Personalitatea complexă a lui Mircea Eliade (1907-1986) se încadrează în aceeași direcție erudită, reprezentată în cultura românească de înaintași iluștri, precum D. Cantemir, Bogdan-Petriceicu Hasdeu sau Nicolae Iorga. Spirit enciclopedic, a avut preocupări multiple:

indianistică, etnologie, mitologie, sociologie, folcloristică, antropologie, lingvistică, istoria religiilor și literatură.

Considerat "șeful generației de la 1930" (alături de Emil Cioran, Eugen Ionescu, C.Noica, Mircea Vulcănescu, Petre Țuțea ș.a.), viitorul savant a fost discipolul filozofului Nae Ionescu, iar în India (Calcutta) l-a avut drept "guru" (mentor) pe un reputat indianist, profesorul Dasgupta, teza de doctorat, susținută la București, intitulându-se "Psihologia meditației indiene – studii despre yoga".

Stabilit, după al doilea război mondial, în Franța, predând istoria religiilor la Sorbona și devenit, mai apoi, profesor la Universitatea din Chicago, M.Eliade dobândește o reputație internațională ca specialist în domeniul miturilor și ca istoric al religiilor, fără a înceta preocupările literare.

I domeniul miturilor

În concepția lui Eliade, mitul "povestește o istorie sacră", relatând un eveniment care a avut loc "într-un timp primordial, timp fabulos al începuturilor.". Principalele lucrări pe această temă vizează:

a) mitologia autohtonă:

- "Comentarii la legenda Meșterului Manole"
- "De la Zamolxe la Gengis Han"
- "Insula lui Euthanasius"

b) mitologie universală:

- "Mitul eternei reîntoarceri"
- "Sacru și profan"
- "Aspecte ale mitului"

II domeniul istoriei religiilor

Consacrarea deplină în planul culturii universale a lui M.Eliade se datorează contribuției sale substanțiale în domeniul istoriei religiilor, savantul fiind autorul a două sinteze fundamentale:

- "Tratat de istoria religiilor" (Paris, 1949)
- "Istoria credințelor și ideilor religioase" (Chicago, 1983)

M.Eliade introduce în vastele sale lucrări conceptul de "hierofanie" (formă de manifestare a *sacru*ului, în *profan*), istoria religiilor fiind constituită dintr-o acumulare de "hierofanii", și conceptul "coincidența oppositorum" (din interacțiunea unor principii opuse ar rezulta întregul proces al formelor de existență).

III domeniul literaturii

O primă etapă a literaturii eliadești se înscrie într-o *direcție oarecum realistă*: eroul, de obicei un tânăr de o extremă luciditate

încearcă să ordoneze experiențele trăite, autoanalizându-și în maniera scriitorului francez André Gide (1869-1951). În această etapă se pot distinge două faze:

a) *faza indică*: romanele se deschid spre o lume exotică: "Maitreyi", "Isabel și apele diavolului", "Șantier".

b) *faza existențialistă*: romane precum "Întoarcerea din rai", "Huliganii" reflectă tensiunile politice și sociale din România de dinaintea celui de-al doilea război mondial.

Între aceste două faze se situează "Lumina ce se stinge", roman aproape "joycian" (E. Simion), prin care autorul dorea, parcă, să se elibereze de obsesia Indiei.

O a doua etapă: proza de tip fantastic, în care simbolurile indice sunt confluențe cu simbolurile folclorice românești:

- "Domnișoara Cristina" (motivul strigoiului);
- "Șarpele" (efectul unei vrăji malefice asupra unui grup de vilegiaturiști);
- "Secretul doctorului Honigberger" (*levitația*, invizibilitatea și experiențe de tip yoga stau la baza unei aventuri fantastice);
- "Nopti la Serampore" (relativitatea timpului și a spațiului determină anumite evenimente stranii);

A treia etapă: fantasticul dobândește o dimensiune originală: *fantasticul eliadesc îmbracă haina miticului și e camuflat în banalitatea cotidiană*. Este creată și o tipologie particulară: personajele sunt oameni obișnuiți, care intră fără voia lor în situații anormale și, în pofida tuturor evidențelor, continuă să creadă în normalitate. Apare și un motiv predilect, acel "*al labirintului*": viața omului este supusă unei suite de probe inițiatice. Dintre creațiile acestei etape, reprezentative sunt: "La țigănci", "Trei grații", "Tinerețe fără tinerețe", "În curte la Dyonis", "Nouăsprezece trandafiri", "Pe strada Mântuleasa" ș.a.

O sinteză a tuturor experiențelor literare anterioară o constituie romanul "Noaptea de Sânziene".

Mircea Eliade are meritul de a fi nu doar cel mai de seamă istoric al religiilor, dar și cel mai reprezentativ scriitor pentru *fantasticul intelectualizat*.

2 Evidențiați caracterul specific al fantasticului eliadesc

Caracteristica fundamentală a fantasticului eliadesc este *pendularea personajelor între două universuri care rezultă din opoziția real-ireal, (profan-sacru, contingent-transcendent)*.

Spre deosebire de fantasticul onirico-filozofic eminescian, proiectat în universuri cosmice, fantasticul lui M. Eliade se insinuează în cotidian, susținând astfel opinia specialistului în mituri, conform căruia **sacru** (*"miticul"*) continuă să se manifeste în existența omului modern, în **profan** (în real), fără ca acesta să fie conștient de ceea ce i se întâmplă.

Unui asemenea tip de fantastic îi corespunde și o anumită *"tipologie"*; personajele lui Eliade nu posedă însușiri supranaturale, ci sunt *"oamenii cei mai banali cu putință"*, care parcurg o experiență inițiativă, aparent în normalitate, *"treziți din existența lor banală pentru relevarea sacrului."* Ei traversează, de fapt, o încercare pentru care nu sunt pregătiți, ceea ce provoacă dureroase confuzii între cele două realități, cea imediată și cea transcendentă. *"Aceasta determină un comportament tipic al personajelor lui Eliade: continuă să creadă în normalitatea și logica profană, nu percep discontinuitățile care se produc în existența lor, caută să refacă unitatea vieții lor prin cuvânt, povestind principalele evenimente biografice pentru a-și explica experiențele excepționale la care participă ca protagoniști"* (Rodica Zane).

În ceea ce privește **timpul**, acesta poartă pecetea ambiguității. Interferența între timpul trecut și cel prezent este neobservată.

Spațiul preferat al fantasticului eliadesc este cel al Bucureștiului devenit un **topos mitic**: *"Un oraș plin de semne, epifanii, un oraș inițiativ cu străzi care ascund mistere vechi și indivizi care poartă cu ei, fără să știe, mituri."* (E. Simion)

3 Prezența subiectului povestirii "La țigănci", reliefând intruziunea sacrului în profan

Nuvela *"La țigănci"* (Paris, 1959) marchează acea fază a fantasticului eliadesc a cărei originalitate este indiscutabilă: intruziunea **sacru** (miticului) în existența de toate zilele, în **profan**. Abilitatea scriitorului constă în inversarea raporturilor: ireală, inexistentă și trecătoare este aparența, viața obișnuită, în timp ce lumea fantastică, de vis, este o realitate eternă. Alternarea acestor planuri pune în lumină esența narațiunii *"La țigănci"*, considerată de majoritatea comentatorilor o alegorie a morții, *"a trecerii"*, o aventură a cunoașterii *"totale"*.

După Sorin Alexandrescu, planurile se interferează, ca la sfârșitul nuvelei să se confunde: pendularea lor se poate ilustra astfel:

Real (profan) - "*Ireal*" (un mitic ce păstrează, în linii mari, aspectele normalității) - "*Real*" (mai apropiat de mitic) - Ireal (transcendent, sacru).

I. **Real:** Profesorul de pian, Gavrilescu, locuitor al Bucureștiului interbelic, personajul principal, călătorește cu tramvaiul într-o zi caniculară de vară, întorcându-se spre casă de la eleva sa Otilia Voitinovici, căreia îi predă, în particular, muzica. Discuția călătorilor de la un subiect la altul atinge indignarea când se vorbește despre "*grădina țigăncilor*". Amintindu-și deodată că și-a uitat partiturile, profesorul coboară grăbit, intenționând să pornească înapoi. Din cauza arșiței, se simte ispitit de umbra răcoroasă a nucilor din spațiul rău famat (al grădinii), incriminat de toți bucureștenii. Se pregătește, astfel, trecerea spre tărâmul irealității.

II. "*Ireal*": Intrând în acest spațiu (apropiat de normalitate), eroul iese, de fapt, din timpul "*profan*" și pătrunde într-o altă realitate, apropiată de cea mitică. Conducându-l într-o "*căsuță veche*" de o "*fată oacheșă*", este întâmpinat la intrare de o babă (ipostaza cerberului care priveghea "*trecerea*"), căreia îi plătește "*vama*" cerută, pentru a accede mai departe. Pătrunderea în semiîntunericul "*bordeiului*" magic aduce cu sine regăsirea memoriei afective, întoarcerea eroului în timpul "*paradisului pierdut*" al tinereții, cu douăzeci de ani în urmă, în vremea primei lui iubiri, aceea pentru Hildegard. I se cere în trei rânduri, să ghicească pe fiecare dintre cele trei fete (țiganka, grecoaica și ovreica) și, de fiecare dată eșuează. Ratarea acestor încercări de inițiere dovedește că eroul încă **nu era pregătit pentru lumea eternă, "de dincolo"**, deși era conștient de existența ei. Episodul narativ următor înfățișează hora de "*iele*" în care este silit să se prindă și Gavrilescu. Trezindu-se "*din amețeala*" horei, rătăcește prin coridoare cu paravane și oglinzi în căutarea ieșirii; motivul "*labirintului*" evidențiază ideea că viața ne este aleatorie, orbecăim prin ea pe căi oculte, iraționale.

III. "*Real*" (apropiat de mitic): Intruziunea sacrului în profan duce la abolirea timpului și a spațiului. Odată cu ieșirea lui Gavrilescu de "*la țigănci*" și reîntrirea în realitatea cotidiană, profesorul descoperă uluit un alt "*real*": timpul inert, petrecut în "*bordeiul*" straniu, de doar câteva ore, este echivalentul, în timpul istoric, al unei durate de doisprezece ani. Dovezile acestei bizare dilatări temporale sunt evidente. Bancnotele fuseseră scoase din uz, fosta sa elevă se măritase, soția lui, Elsa, se mutase în Germania.

IV. **Ireal** (transcendent, sacru): Complet derutat, Gavrilescu se

reîntoarce "*La țigănci*", sperând să regăsească realitatea cunoscută. De această dată, e pregătit să reintre în spațiul acum familiar. Pe drumul străbătut pe jos, în noapte, e ajuns de un birjar "*fost dricar în tinerețe*", care îl transportă la locul cerut. Este întâmpinat de aceeași "*babă*", ce-l trimite în odaia singurei fete aflate în bordei, aceasta dovedindu-se a fi tocmai Hildegard. Fosta logodnică din tinerețe îi cere aceluiași birjar, care așteptase la poartă, să-i ducă spre "*pădure*", în lumea umbrelor.

Trecerea de la profan la sacru și invers se face insesizabil, fiind marcată de sugestii și simboluri izvorâte din vasta erudiție a savantului-scriitor.

Relevă semnificația următorului fragment pentru destinul personajului Gavrilescu din "*La țigănci*":

"— Țasta-i jocul nostru, aici la țigănci, spuse grecoaica, încearcă și ghicește. N-are să-ți pară rău.

— Dar mie nu mi-e capul la joc, continuă Gavrilescu cu fervoare. Eu mi-am adus aminte de tragedia vieții mele. Căci, vedeți, acum înțeleg foarte bine: dacă în seara aceea la Charlottenburg, n-aș fi intrat cu Elsa într-o berărie... Sau, chiar dacă aș fi intrat, dar dacă aș fi avut bani cu mine și aș fi putut plăti eu consumația, viața mea ar fi fost alta. Dar s-a întâmplat că n-aveam bani și a plătit Elsa. Și a doua zi am umblat peste tot, să caut câteva mărci să-mi plătesc datoria. Dar n-am găsit. Toți prietenii, toate cunoștințele erau plecate în vacanță. Era vara, era teribil de cald...

— Iar îi e frică, șopti fata cu părul roșu, plecându-și privirile în covor."

Locul ce reprezintă grădina "țigăncilor", considerat scandalos de către bucureșteni este, de fapt, un loc inițiativ, al unor practici ezoterice. Pătruns în bordeiul celor trei fete - o țigancă, o grecoaică și o ovreică, posibile simboluri ale parcelor, dar și exponente ale câte unei civilizații (orientală, greacă, ebraică), Gavrilescu începe "să trăiască" în afara timpului concret, real. Este supus unor probe, unor "rituri de inițiere", primul fiind "jocul ghicitului": cele trei fete îl îndeamnă stăruitor pe profesorul de pian să le ghicească (ritual la care este supus, probabil, fiecare "intrus"), în timp ce acesta are revelația unei amintiri din tinerețe, "din seara aceea de la Charlottenburg", când, din cauza unei întâmplări nefericite, și-a pierdut iubirea vieții sale, pe Hildegard.

În această secvență narativă cele două planuri se întrepătrund: dialogul dintre profesorul cu suflet de artist (prin urmare rupt de realitate) și cele trei fete este specific fantasticului eliadesc, rămânând un dialog absurd, replicile interlocutorilor vizând planuri existențiale diferite. "Frica" de care este cuprins protagonistul încă nepregătit pentru "marea trecere" reprezintă una din sugestiile alegoriei drumului către moarte, iar incapacitatea de a le ghici dovedește că eroul nu admitea deocamdată ideea drumului fără întoarcere.

4 Comentați deznodământul nuvelei "La țigănci"

Interferența insesizabilă real-mitic sugerează cu subtilitate ideea că trecerea de la viață la moarte este imperceptibilă. Grădina umbrită a "țigăncilor" seamănă cu un cimitir învăluit în verdeață, iar "bordeiul" - cu un cavou; este un topos mitic în care timpul sacru e diferit de cel profan, nesupunându-se decât legilor mitului. Gavrilescu intră "nepregătit" în faza "încercărilor", fapt ce-l determină să eșueze; ratarea ghicitului și teama lui nelămurită reprezintă inacceptarea ideii morții și spaima de a-și recunoaște și asuma condiția umană efemeră.

Sorin Alexandrescu, analizând această nuvelă, vorbește despre "tehnica epicului dublu", ceea ce înseamnă crearea a două lumi paralele și ambigue.

Revenit definitiv în spațiul atemporal al țigăncilor, Gavrilescu este recunoscut și acceptat; ba mai mult, are loc întâlnirea "reală" cu fosta lui iubită din tinerețe, Hildegard. Conduși de birjarul, care amintește - cum observă Eugen Simion - de miticul luntraș Charon, cei doi îndrăgostiți se îndreaptă spre o imaginară pădure, un spațiu cu conotații simbolice. Este "lumea umbrelor", din care nimeni nu se va mai întoarce. Timpul afectiv, al memoriei și timpul istoric se confundă, călătoria aceasta semnificând ultimul drum. Aventura cunoașterii parcursă de profesorul cu suflet de artist, sensibil și neliniștit, s-a încheiat. Trecerea de la starea reală, contingentă la cea ireală, transcendentă este sugerată prin replica finală: "Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis..."

Moartea simbolică echivalează "cu împlinirea destinului, până atunci ratat, alături de Hildegard, sau, altfel spus, cu reiterarea cuplului mitic" (Gheorghe Glodeanu).

5. Prezentați subiectul romanului "Maitreyi"

"Maitreyi" (1933) se aliniază celei mai noi tendințe narative din epoca interbelică, bazată pe estetica autenticității, promovată în literatura noastră de Camil Petrescu. Romanul are ca temă rememorarea de către eroul-narator a unei tainice iubiri, relevând drama incompatibilității a doi îndrăgostiți aparținând unor civilizații diferite, în aspirația lor spre dragostea absolută.

G. Călinescu remarca: "M. Eliade a îmbogățit literatura română cu o viziune nouă, scriind întâiul roman exotic în adevăratul înțeles al cuvântului".

Substanța epică a cărții are la bază o experiență directă, trăită de autor în India, și ilustrează principalele caracteristici ale prozei eliadești

din tinerețe: frenezie, exaltare, erotism într-un amestec de senzualitate și puritate, o luciditate exacerbată din partea eroului, capabil de o pătrunzătoare introspecție.

Demersul narativ se desfășoară sub forma unei **confesiuni la persoana I**, în contextul căreia sunt intercalate extrase din “*jurnalul*” personal al autorului, observații, comentarii, paranteze explicative, scrisori, procedee ale “*autenticității*”, ce amintesc de formula estetică a lui Camil Petrescu. Ca și în cazul scriitorului amintit, în centrul narațiunii se află un sentiment, de fapt, o pasiune devastatoare, romanul fiind, după propria mărturisire a autorului, “*un amestec de asceză, exaltare metafizică și sexualitate*”.

Subiectul se structurează în jurul avatarurilor unui cuplu: Allan, inginer englez venit în Calcutta și Maitreyi, fiica lui Narendra Sen, personalitate locală, care-i va oferi găzduire. Evoluția sentimentului erotic este urmărită în următoarele trei faze: înfiriparea iubirii, pasiunea devoratoare, suferință.

a) **Înfiriparea iubirii** este determinată de o senzație stranie, tânărul englez, simțindu-se treptat atras de adolescența de numai șaisprezece ani, ca de un fel de vrajă, deși nu este impresionat în mod deosebit de fizicul ei. Sentimentele lui Allan sunt la început contradictorii, amestec de indiferență și admirație pentru tânăra instruită, cu elevate preocupări (scria poezii, ținea conferințe). Treptat se simte stăpânit tot mai mult de dorința nelămurită de a fi în preajma ei, învățând-o franțuzește și luând, la rândul-i, lecții de bengaleză. Luciditatea îl face să fie circumspect: anumite gesturi și atitudini ale fetei i se par ambigui: sunt inocente, copilărești, ori avansuri în vederea vreunui plan matrimonial? Confuzia i se amplifică prin neputința de a-și explica în mod logic toleranța părinților fetei față de relația lor. Apropierea dintre ei se realizează, la început, în plan spiritual: discută despre preferințele culturale, despre Robi Thakkur (Rabindranath Tagore) care o prețuia, în chip deosebit pe Maitreyi pentru calitățile ei intelectuale, despre riturile hinduse și despre societatea indiană. Caracteristica acestei prime faze este jocul erotic, ca o componentă naivă a atracției reciproce.

b) **Pasiunea devoratoare**: Iubirea abia înfiripată se transformă treptat într-o trăire erotică frenetică, dezlănțuită, care nu mai ține seama de prejudecăți, rasă, conveniențe sociale. Logodna secretă a celor doi în natura exotică a Bengalului reprezintă punctul culminant al evoluției epice. Întâlnirile lor nocturne stau sub semnul unei adevărate magii a voluptății, iubirea metafizică amestecându-se delirant cu cea senzuală.

Dăruirea pătimasă a Maitreyiei generează, în scurt timp, în mintea eroului frământări dilematice asupra "*sensului*" acestei dăruiri. Nu peste mult timp, iubirea lor exaltată va fi deconspirată incoștient de către Chabu, sora ei mai mică, dintr-un inocent sentiment de frustrare.

c) **Suferința** e declanșată de atitudinea lui Narendra Sen, care, scandalizat de cele aflate, îi cere tânărului să părăsească locuința. Făgăduința lui Allan că va trece la religia indiană nu schimbă decizia inflexibilă a tatălui. Interdicția va provoca o durere sufletească trăită cu aceeași frenezie de ambii îndrăgostiți, fiecare reacționând în felul său: Maitreyi, sperând să fie repudiată de familie, se dăruiește unui ins oarecare, iar Allan se refugiază în singurătatea unui bungalow din Himalaia. Cu sensibilitatea împietrită, căutând uitarea, acceptă o legătură pasageră cu evreica finlandeză Jenia Issac, "*o aventurieră în căutarea absolutului*", iar mai apoi cu Geurtie, "*o fată lipsită de prejudecăți*".

Finalul romanului rămâne deschis: cu rana sufletească a iubirii nevindecată, cerebralul Allan, în pofida trecerii timpului, re trăiește cu aceeași intensitate revelația iubirii pentru enigmatică Maitreyi.

Romanul "*este una din acele cărți cu destin de miracol în cariera unui scriitor și în viața unei generații*" (Pompiliu Constantinescu).

6. Demonstrați complexitatea personajului "Maitreyi"

Misterul acestei eroine exotice este acela al sufletului feminin, în genere, amplificat și mai mult în ochii îndrăgostitului Allan de **apartenența la o altă civilizație**, pe care europeanul face eforturi vizibile să o înțeleagă. "*Maitreyi*" provine dintr-o lume cu o gândire, cu o religie, o mentalitate și un cod moral, total diferită. Concepția panteistă despre universul în care trăiește o face pe candida adolescentă să se îndrăgostească de un copac, adorația de ordin spiritual o determină să-l venereze pe gurul ei, Robi Takkur; modul ei de viață oriental, cu obiceiurile și tradițiile specifice castei brahmane îi par ciudate tânărului englez. **Eroina nu poate fi înțeleasă în afara spiritualității indiene.** Când Allan descoperă cu uimire profunzimea acestei spiritualități insolite, civilizația europeană i se pare falsă "*clădită pe nimicuri, pe interese meschine, pe interese stupide și pe abstracțiuni*".

Lucidul Allan, cu mentalitatea lui specifică, temător, la început, să nu fie atras într-un mariaj dinainte plănuț, rămâne deabusolat, atunci când își dă seama că s-a înșelat și asupra intențiilor fetei, și asupra părinților ei. Nedumerit, încearcă să-i descifreze pe oamenii aceștia din

India *“stufosi și adânci, complicați și neînțeleși”*. Dacă europeanul își cenzurează pas cu pas sentimentele, admitând cu greu ritualul erotic asiatic, evoluția sufletească a tinerei își urmează cu naturalețe făgașul. De unde eroina dorea, la început, să-l iubească pe Allan *“ca pe un prieten”, “ca pe un frate”*, treptat ea se lasă învăluită în vraja iubirii, care îl va prinde în mrejele ei și pe prudentul inginer. El trăiește intens întreaga poezie a erosului dezlănțuit. Legământul dintre cei doi este expresia unei iubiri unice, simbolizând **unitatea mitică a cuplului arhetipal**: *“Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan și a nimănui altuia. Voi crește din el ca viața din tine și cum aștepti tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sunt fie razele, așa vor fi trupul lui mie”* etc.

La o asemenea iubire aspirase zădarnic eroul lui Camil Petrescu.

Maitreyi se dăruie total **unei iubiri pline de exaltare**, care îl derutează pe raționalul Allan, ce *“urmărise jocul ei cu multă luciditate”*. Acum, însă, este cuprins el însuși de aceeași frenetică patimă. Rasă, religie, mentalități, bariere sociale, toate sunt pulverizate de forța pasiunii devoratoare. Odată revelată această iubire, ea se cere apărută cu orice sacrificiu, interdicția determinându-i pe amândoi la gesturi disperate. **Drama lor este drama separării cuplului** prin legi exterioare, impuse de prejudecățile societății. Armonia lor spirituală, însă, va dăinui, pentru că ea transgresează concretul imediat, proiectându-se în Absolut.

Referindu-se la complexitatea acestui personaj, Pompiliu Constantinescu nota: *“Ființa umană și aspirație metafizică, naivitatea animală și trecere lunară printre norii diafani, ingenuitate și rafinament, pudicitate și îndrăzneală impetuoasă, pachet de senzații forte și prelungire de vis magic (...) - în această armonie de antinomii trăiește, ca într-o transă nefericita Maitreyi”*.

XII VASILE VOIGULESCU

1 Prezența subiectului povestirii “Lostrița”, evidențiind specificul fantasticului voiculescian

Spre deosebire de fantasticul filozofico-metafizic al prozei eminesciene, sau de fantasticul eliadesc de tip savant-exotic, în care sacrul (miticul) continuă să se manifeste în existența omului modern,

fantasticul lui V. Voiculescu are la bază folclorul autohton, miraculosul popular umanizat: *"interesul lui merge spre un substrat magic în spiritualitatea țărănească"*. (E. Simion)

Acest tip de fantastic se manifestă fie într-un timp arhetipal, în care omul nu se diferențiasse total de fiare (ca în *"Pescarul Amin"* sau *"Ultimul Berevoi"*), fie într-o lume mai evoluată, devenită tot mai neîncrezătoare în mituri și eresuri, ca în *"Lostrița"*. Noua civilizație acceptă tot mai greu credințele arhaice, îndreptându-se către gândirea rațională, opusă celei mitice; de aici, încercarea unor oameni, martori ai unor fapte neobișnuite, de a explica. Această oscilare dintre real și ireal, dintre convingere și îndoială generează fantasticul voiculescian.

Lumea, situată la limita civilizației, din *"Lostrița"* este percepută din perspectiva basmului popular, participarea fabulosului la viața cotidiană apărând ca firească, neprovocând rupturile ontologice din nuvela *"La țigănci"*, de M. Eliade.

Cuprinsă în volumul *"Iubire magică"* (1966), povestirea *"Lostrița"* valorifică eresurile populare legate de duhurile apelor; folclorul românesc vorbește de *"știma apelor"* care-și are corespondentul, la greci, în Sirenă, iar în mitologia scandinavă în Ondină. (E. Simion).

Tânărul flăcău, pescarul Aliman, parcurge un drum inițiat în aspirația lui spre fericire, fiind devorat de știma apelor, lostrița, întruchipare a idealului de care a fost fascinat.

Ambiguitatea și echivocul, insinuarea fabulosului în realitate și a realului în fabulos sunt elemente care țin de tehnica fantasticului voiculescian. E. Simion observa că, dacă lăsăm deoparte *"prologul"* despre diavol, unde ni se povestește despre chipurile înșelătoare pe care le ia dracul din baltă, transformat într-o lostriță *"nesătulă de carne de om"*, și *"epilogul"* privitor la permanența și răspândirea întâmplării neobișnuite, sub formă de legendă, etapele narațiunii ar putea fi reprezentate astfel: real (fascinația pentru un pește rar) - miraculos (iubirea dintre Aliman și fata stranie) - real cu slabe elemente de miraculos (reapare fascinația pentru lostriță sub forma hotărârii de a o distruge) și momentul fantastic situat la confluența dintre real și miraculos.

I. Real: Un tânăr pescar, Aliman, dintr-un sat de pe Valea Bistriței, eșuează în mai multe rânduri, în încercarea lui de a prinde

lostrița cu chip de fată ademenitoare, de fiecare dată aceasta lăsându-l "buimac". Suferința i se accentuează în timpul iernii, când sălbăticiunea nu se mai arată. Eroul ignoră dimensiunea sacră a lumii în care trăiește ("El nu credea în basmele bune pentru copii"), dar, după ce-i scăpase odată din brațe, a rămas stăpânit de o stranie neliniște. Este o primă insinuare a fabulosului în real.

II. Deschiderea către **miraculos** se produce prin intermediul magiei la care recurge Aliman, cu ajutorul unui vraci bătrân, retras în munți. În urma săvârșirii ritualului ocult, după cum fusese povățuit, miracolul se produce, furia apelor aducând, chiar a doua zi, pe o plută, o făptură ispititoare cu chip de fată, dar cu anumite semne ciudate, cu ochii "ca de sticlă", iar dinții "ascuțiți ca la fiare". Interferența miraculosului cu realul este evidentă; episodul iubirii frenetice dintre cei doi (se bănuia că fata ar suga sângele flăcăului "ca o strigoaică") va fi întrerupt de apariția mamei "o vrăjitoare de pe Bistrița de sus" care-și va lua fiica acasă, lăsându-l pe Aliman "gol de puteri".

III. **Real cu slabe elemente de miraculos:** Aliman reintră în lumea reală, dar acum pare lipsit de vlagă și voință. Revine în mediocritatea lumii obișnuite, acceptând să se însoare, după sfatul oamenilor, cu o fată oarecare din sat. Chiar în toiul nunții, aflând de reapariția lostriței în apele Bistriței, pornește, ca în transă, în căutarea ei: "Azi nu mai scapă. O mănânc de nunta mea".

IV. **Momentul confluenței realului cu miraculosul:** Ajungând pe mal, cu chipul luminat de o bucurie nefirească, privit de lostriță "fix în ochi", "smucindu-se din mâinile a trei oameni, sări în mijlocul Bistriței, cu brațele întinse spre lostriță". Reușind să o cuprindă în brațe, e înghițit de apele care "s-au pecetluit deasupra lui pentru totdeauna".

Aliman, în căutarea absolutului prin iubire, transcende din viață în moarte, final ce conferă narațiunii sensuri metafizice adânci; despărțindu-se de lumea fenomenală, eroul pornește într-o imaginară călătorie în absolut, spre un ideal de fericire numai de el știut.

"Semnificația cea mai evidentă, sugerată de perseverența cu care personajul principal urmărește lostrița năzdrăvan este aspirația legitimă a omului spre împlinirea erotică, în planul existenței reale, obișnuite." (C.Parfene, "Receptarea poetică")

Comentează textul:

"Dar povestea lui Aliman a rămas vie și mereu mlădioasă. Crește și se împodobește an de an cu noi adaose și alte scornituri după închipuirile oamenilor, jinduiți de întâmplări dincolo de fire.

Ea colindă în sus și-n jos malurile Bistriței. Urcă odată cu căraușii, coboară cu plutașii, stă pe loc cu copiii... Dar se mișcă neconținut alături și în rând cu loștrița fabuloasă, care nu-și găsește astâmpăr, când fulgerând ca o sabie bulboanele, când odihnindu-se pe plăvăii, cu trup de ibovnică întinsă la soare în calea flăcăilor aprinși și fără minte".

Acest segment narativ final relevă ideea îmbogățirii continue a "poveștii pescarului bistrițean de către închipuirile oamenilor, iubitori de întâmplări de "dincolo de fire".

✓ Observă frecvența anumitei părți de vorbire pentru a remarca proiecția acestei întâmplări în fabulos, într-un timp mitic, reversibil;

✓ Care sunt chipurile înșelătoare ale loștriței ce continuă să neliniștească mai ales pe flăcăii "aprinși și fără minte"?

"Naratorul prefigurează aici, destul de limpede, cele două planuri ale existenței: în concret (real) și în imaginar (ideal), cel de-al doilea fiind izvorul imaginației nelimitate a omului". (C. Parfene)

Prezintă semnificația următorului text, având în vedere destinul personajului Aliman:

"Aliman era frumos și voinic. Nu știa de frica nimănui. Cu atât mai puțin de a celor nevăzute și neștiute. Bistrița pentru el nu avea taine și ținea la adânc ca o vidră. S-a jurat să prinză loștrița vie și nu și-a mai îngăduit zi-noapte hodină. De dincolo mult de Toance, mai până-n Siret și-napoi, el vămua apele, prefira vârtejurile, cerceta sorburile, ca un nebun. Alerga, mânca, dormea, dormea, trăia numai pe prunduri de apă.

Toți vedeau și îi băteau capul că-l vrăjise loștrița blestemată și curând are să-i facă de petrecanie. El nu mai râdea ca altădată. Punea capul în piept îndârjit și pleca fără să mai asculte."

După primul segment al narațiunii care fixează locul desfășurării acțiunii precum și portretul loștriței, urmează al doilea segment ce introduce, în drama acțiunii, protagonistul, pescarul Aliman.

Acestuia i se fixează, la rândul-i, un portret fizic și psihic în conturarea căruia distingem, ca și în cazul loștriței, întrepătrunderea realului cu imaginarul (irealul).

✓ Disociați atributele fizice, specific umane ale eroului, de cele care țin de esența sa acvatică, neobișnuită; Aliman se pare că e victima unei vrăji malefice, de natură erotică, amintind de "boala" tinerelor fete aflate sub stăpânirea irezistibilă a zburătorului.

✓ Observă, în acest sens, cum este sugerată în plan stilistic starea de permanentă neliniște a flăcăului cuprins de o fascinație aproape mistică.

XIII MARIN PREDA

1 Prezența problematică și compoziția romanului "Moromeții" (vol. I, II)

Romanul lui M. Preda (1922-1980), "*Moromeții*" se înscrie pe linia tradiției prozei noastre obiective, înfățișând satul românesc în două momente diferite: în preajma celui de al doilea război mondial - primul volum (1955), și în jurul anilor 1950 (al II-lea volum, 1967), urmărind, de această dată, consecințele dramatice ale unei noi orânduiri sociale asupra civilizației rurale.

În centrul volumului întâi, se află familia Moromete, dintr-un sat din Câmpia Dunării, Siliștea-Gumești, în care se insinuează treptat o stare conflictuală determinată de un timp istoric necruțător; în volumul următor, satul cu structura sa *arhetipală* este surprins în momentele de *disoluție*.

Tema centrală a romanului este destrămarea unei clase tradiționale, țărănimea, sub impulsul unor ireversibile mutații social-politice. Prin destinul și drama țăranului Ilie Moromete este simbolizat destinul unei colectivități întregi ce nu-și mai regăsește locul în istorie.

Simetria arhitectonică a romanului, după modelul Rebreanu, este evidentă și la Marin Preda, **metafora timpului implacabil** și nepăsător fiind prezentă atât la începutul cât și la sfârșitul primului volum. Dacă în debutul cărții, se părea că "*timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare*", în finalul primei părți aflăm că: "*Timpul nu mai avea răbdare*".

Unitatea temporală este sugerată și calendaristic, faptele - atâtea câte sunt - desfășurându-se de începutul verii până la sfârșitul aceleiași veri, din preajma celui de al doilea război mondial (aproximativ 1937). "*În această construcție unitară și rotundă, se închide un ciclu de viață și se desfășoară drumul destrămării unei iluzii*" (Iustina Itu). Tot acest spațiu temporal cuprinde **trei mari secvențe** epice care se derulează gradat: cea **dintâi** și cea mai întinsă începe într-o sâmbătă seara (în familia Moromete), continuă duminica dimineața (în colectivitatea satului Silistea - Gumești), până după-amiază. A doua mare secvență înfățișează satul în febra secerișului, iar **ultima** și cea mai scurtă surprinde conflictul violent dintre Ilie Moromete și fiii săi mai mari, care fug la București, luând cu ei mai întâi oile și apoi caii aparținând familiei.

În opinia criticului E. Simion, imaginile-cheie cu valoare de simbol, care polarizează acțiunea volumului, sunt masa, înfățișând cina din familia Moromeților, **prispa** pe care sunt înșirați la adăpost, când plouă, toți ai casei, adunați sub același acoperiș, dar fiecare simțindu-se incomod între ceilalți, și **secerișul** care aduce o stare de *exaltare* mistică țăranului, fericit să-și culeagă roadele muncii.

Ca și în construcția epică a romanului "*Ion*", distingem două planuri narative care se întretaie: cel al vieții din familia Moromeților și cel al aspectelor din lumea satului Silistea-Gumești: dorința de înavuțire rapidă a lui Tudor Bălosu, idila Polina-Birică, necazurile familiei Boțoghină, revolta tot mai nestăpânită a lui Țugurlan împotriva bogătașilor satului. Conflictele de la scara redusă din interiorul familiei Moromeților se proiectează la nivelul comunității satești. Prăbușirea economică și morală a unei familii înseamnă, în realitate, **destrămarea unui cod moral și a unei civilizații de tip patriarhal**.

Vocația constructivă a lui Marin Preda se vedește într-o unitate epică perfect articulată, planurile narative precum și cele temporale (în prezentul narațiunii sunt inserate episoade retrospective) interferându-se armonios.

Romanul poate fi receptat din două perspective: la nivelul faptelor, și dintr-un unghi mult mai subtil, cel al semnificațiilor simbolice. La nivel comportamentist, nu se întâmplă nimic extraordinar: întoarsă de la câmp, într-o sâmbătă, familia numeroasă a lui Ilie Moromete și Catrina ia masa de seară; a doua zi, în zori, Moromete taie un salcâm spre a-l vinde vecinului său Tudor Bălosu, pentru a putea achita măcar o parte din impozitul financiar, duminică dimineața, țăranii își petrec timpul în poiana fierăriei lui Iocan "făcând politică", în timp ce tineretul este ocupat cu "premilitara", la școală. Chemat acasă de fiica sa, Ilinca, Ilie Moromete se vede așteptat de agenții fiscali. La mijlocul verii, se desfășoară un adevărat ceremonial al secerișului. Înspre finalul primului volum, în urma unei aspre corecții cu ciomagul, administrată de tatăl lor, fug de acasă ultimii săi fii mai mari, Nilă și Paraschiv, luând cu ei și caii, după ce Achim plecase mai dinainte cu oile prin preajma Bucureștiului.

La nivelul semnificațiilor, cina, cu imaginea lui Ilie Moromete, dominând deasupra tuturor, indică autoritatea de tip patriarhal a tatălui, dezbaterile din poiană seamănă cu o "*agora*" la nivelul "*parlamentarilor*" satului, doborârea salcâmului are valoare premonitoare, gesturile seceratului par desprinse dintr-un ritual, iar

violența cu care Moromete își pedepsește fiii este un semn al neputinței de a se opune mersului evenimentelor.

Volumul al II-lea reia drama lui Ilie Moromete în condițiile unei noi orânduiri, surprinsă în două momente diferite: prefacerile determinate de reforma agrară din 1945 și transformarea socialistă a agriculturii, după 1949. Moromete devine simbolul unei lumi pe care istoria se pregătește să o înlocuiască. Feciorii plecați la București refuză să se mai întoarcă acasă, soția lui, Catrina, îl părăsește; pentru a-și plăti impozitele, recurge la ajutorul feciorului său, Nicolae, ajuns acum activist de partid. Lungile discuții dintre bătrânul țăran și fiul devenit propovăduitor al noii orânduiri, capătă sensul unei confruntări între două mentalități, între două moduri de a concepe viața. Moromete, stăpânul absolut de altă dată al familiei, se amăgește cu iluzia apărării unei cauze iremediabil pierdute.

Atenția prozatorului este îndreptată acum, mai ales, asupra prefacerilor violente din viața satului care intră într-un ritm accelerat de schimbare. Noile "*personaje*" pătrunse pe scena politică a comunității rurale sunt devorate de setea de putere.

În finalul romanului îl reîntâlnim pe bătrânul Ilie Moromete, de această dată pe patul de suferință la o vârstă înaintată, încheindu-și existența cu memorabilele cuvinte: "*Domnule, eu am fost toată viața un om independent*". Odată cu sfârșitul eroului principal - ne lasă a înțelege autorul - se sfârșește o epocă și o civilizație de tip arhaic.

2. Explicați natura conflictelor din familia lui Ilie Moromete

Un triplu conflict macină familia lui Ilie Moromete, generat de dorința de împărțire a pământului, sau de valorificarea negustorească a produselor lui.

a) Achim, Nilă și Paraschiv, băieții dintr-o primă căsătorie a lui Ilie, resping modul de viață oferit de părintele lor, năzuind, în ascuns, să câștige bani precum vecinul Tudor Bălosu. Ei ar dori ca pământul să producă "*marfă*" pentru piață, nemaiacceptând modul neprofitabil de a munci într-o gospodărie de tip autarhic, care să le asigure doar cele necesare traiului zilnic. Învrăjbiți de Guica, ei ar vrea să aibă partea lor de pământ, cuvenită prin moștenire, pentru a-l valorifica cum știu ei, și nu să muncească ca niște slugi pentru întreaga familie. Știind că acest lucru, deocamdată, e imposibil, ei plănuiesc să fugă de acasă luând și o parte din avutul gospodăriei.

b) La rândul său, Catrina, nevasta lui Moromete, este tot mai îndârjită împotriva bărbatului tot din cauza pământului, fiindcă Ilie îi vânduse o parte din lot, făgăduindu-i, în schimb, fără să-și mai respecte promisiunea, trecerea casei și pe numele ei.

c) Există un conflict mocnit între Ilie Moromete și sora lui, Maria, poreclită Guica; aceasta ar fi dorit ca fratele să nu se mai fi căsătorit a doua oară, ca să fi rămas ea să se ocupe de gospodărie și de creșterea celor doi băieți. Nu putea să uite că Ilie o îndepărtase, ca să scape de dânsa, "*furându-i pământul din spatele casei*" și lăsând-o astfel să trăiască singură la marginea satului, unde îi cumpărase un loc și-i ridicase o cocioabă.

Prizonier al unei mentalități de tip patriarhal, Moromete nu prevăzuse niciodată latura comercială a roadelor pământului, și, cu atât mai puțin, nu admitea să-și înstrăineze loturile, sub nici un motiv. Pentru el, pământul înseamnă bucuria de a se ști independent, de a-și păstra libertatea interioară la care ținea atât de mult.

În volumul al II-lea, aflăm că tatăl încearcă să-i aducă acasă pe băieți, ceea ce-i va atrage ura Catrinei, îngrijorată ca nu cumva să fie alungată mai târziu de feciorii vitregi și să rămână pe drumuri. Încercarea lui, însă, se va solda cu un dublu eșec: băieții refuză categoric să se mai întoarcă, iar Catrina, tot mai încrâncenată împotriva bărbatului ei, se mută la fiica mai mare din altă căsătorie, Alboaica. "Guica", tot mai clevetitoare, continuă să trăiască singură, uitată de lume și de Dumnezeu.

Aceeași soartă o va avea și Ilie Moromete care, neacceptând mersul istoriei, se va prăbuși într-o nesfârșită apatie, rămânând doar cu trufia că nu a abdicat nici o clipă de la convingerile lui.

3. Demonstrați complexitatea personajului Ilie Moromete

Critica literară a fost unanim de acord că Marin Preda a introdus, prin romanul "*Moromeții*", un nou tip de țăran în literatura română, **țăranul contemplativ** care nu numai că "*transformă existența într-un spectacol*" (E. Simion), dar și meditează asupra sensului existenței sale, în raport cu timpul individual și timpul istoric.

Comentatorii romanului au remarcat spiritul independent al personajului ("*Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă*"), capacitatea de a descoperi dimensiunile inedite ale lucrurilor, care le scăpau celor din jur. Marin Preda își privește personajul mai ales **din interior**, tehnica folosită fiind cea a **analizei psihologice**, prin care îi dezvăluie dinamica gândurilor și sentimentelor. Când își privește eroul **din exterior**, scriitorul utilizează **tehnica decupajului**, selectând

momente semnificative (cina, discuțiile din poiana fierăriei lui Iocan, confruntarea cu agenții fiscali etc.) care-i pun în lumină trăsăturile definitorii: **intelligenza, ironia, plăcerea logosului.**

Cele două loturi de pământ pe care le stăpânește îi asigură lui Ilie Moromete o poziție privilegiată în cadrul comunității din care face parte; mulțumit de situația pe care o are, nu dorește altceva decât să le păstreze intacte, pentru liniștea lui și a familiei sale.

Goana după înavuțire a lui Tudor Bălosu și, mai apoi, dorința de a câștiga bani a feciorilor săi mai mari îi repugnă. Deși apăsător tot mai mult de datorii, modalitatea prin care încearcă să-și salveze integritatea pământului, ce-i asigură echilibrul lăuntric, este tergiversarea. Cu inteligența sa pătrunzătoare, sesizează însă cercul vicios în care se zbate. Amăgindu-se și pe sine, încearcă să evite sau să întârzie cât mai mult plata impozitelor. Stăpânind perfect arta disimulării intențiilor prin afișarea ignoranței, înzestrat cu simțul umorului, eroul își râde în sine de cei din jur, sancționând în acest mod prostia, îngâmfarea, lăcomia. În fond, Moromete este un moralist, adept al unui cod etic și filozofic ce izvorăște dintr-o civilizație de tip arhaic. Cantonat în tiparele ei, personajul refuză să accepte evidența: în marea lui inocență sufletească, speră că răul mai poate fi "*păcălit*". Idealul de viață moromețian este însă treptat spulberat și, de aici, drama personajului, criza sa morală. "*Ilie Moromete nu mai crede nici el în eternitatea valorilor pe care le apără*" (E. Simion). Va intra în conflict cu propria-i familie, cu satul, cu istoria, învăluit într-o tragică aureolă.

Destrămarea familiei, mai întâi prin fuga băieților celor mari de acasă, duce la prăbușirea lui morală. El trăiește un sentiment de culpabilitate, neînțelegând unde a greșit. Omul netulburat și ironic, așa cum era cunoscut, părăsește "*stănoaga podiștei*", nu mai răspunde nici măcar la cuvintele de salut. Declinul lent, dar sigur, este inevitabil. Retragerea în singurătate și muțenie reprezintă un alt mod de a-și conserva libertatea interioară.

Destinul lui Moromete este relevant pentru întreaga clasă socială din care provine: dispariția lui simbolizează, de fapt, dispariția civilizației rurale tradiționale.

4. Relevanța particularităților stilistice esențiale ale romanului "Moromeții"

Reflectând contradicțiile social-politice din epocă, M. Preda surprinde drama sufletească a unui țăran care își pune probleme și încearcă să găsească răspuns la ele.

1) Deși perspectiva redactării este *auctorială*, totuși scriitorul renunță parțial la omnisciență, planul naratorului împletindu-se cu cel al personajului. În acest mod se ajunge la *stilul indirect liber*, fără să se marcheze prin mijloace gramaticale, sau semne de punctuație trecerea de la un plan la altul. De asemenea, dialogul și monologul sunt asimilate firesc de narațiune, într-o deplină coerență a relatării, conferindu-i-se astfel textului virtuțile prozei de analiză și de creație.

2) Scriitor realist, anticalofil, asemeni lui Rebreanu, M.Preda urmărește să fie exact în relatare, limpede și concis în stil. În consecință, textul e lipsit de orice "podoabe stilistice", caracterizându-se prin oralitate, fără ca scriitorul să transcrie limbajul țărănesc propriu-zis. În pofida unor crudități verbale, M.Preda *stilizează vorbirea țărănească*, urmărind anumite efecte artistice, aidoma marilor clasici, Creangă sau Caragiale.

3) Arta literară a lui M.Preda este complexă. El stăpânește nu numai frazele, ci și *știința organizării epice*: distribuția episoadelor, a faptelor, întâmplărilor nu este deloc aleatorie, autorul urmărind cu consecvență relevarea unor semnificații.

Vocația de povestitor a lui M.Preda se reflectă, cum s-a observat, în viziunea scenică, dialog, vorbire aluzivă, textul și subtextul ironic, parafraza neologistică, simțul comic și tragic. Plăcerea logosului specifică protagonistului romanului este și plăcerea scriitorului-narator. "*Moromețianismul este o dispoziție de spirit, o mentalitate generală*" (Valeriu Cristea).

Comentează următorul text:

"Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare. Toți ceilalți stăteau umăr lângă umăr, înghesuiți, masa fiind prea mică. Moromete n-o schimbase de pe vremea primei lui căsătorii, deși numărul copiilor crescuse. El ședea bine pe pragul lui, putea să se miște în voie și de altfel nimănui nu-i trecuse prin cap că ar fi bine să se schimbe masa aceea joasă și plină de arsurile de la țigaie." ("Moromeții", vol.I)

Scena cinei din familia Moromeților este simbolică. Ilie Moromete ne apare ca un "pater familias" anacronic (Ion Bălu), adeptul unui mod de viață patriarhal, în care capul familiei se bucură de o absolută autoritate.

✓ Cum este sugerată atitudinea dominatoare a tatălui în raport cu toți ceilalți?

Această secvență narativă este reprezentativă și pentru viziunea modernă în care scriitorul înfățișează mediul ambiant, oprindu-se doar asupra unor detalii sugestive; sunt înfățișate numai tinda și pragul "cele de-a doua odăi".

✓ Ce aspect din cele descrise denotă faptul că tatăl nu este cu nici un chip adeptul vreunei schimbări din modul său tradițional de existență?

Comentează textul de mai jos având în vedere destinul familiei țărănești și al personajului Ilie Moromete:

"În aceeași zi, Moromete își făcu socoteala datoriilor și spre seară bătu la poarta lui Tudor Bălosu cu care se înțelesese să-i vândă mai mult de jumătate din pământul familiei (...) Cu banii luați Moromete își cumpără doi cai, plăti fonciirea, rata anuală la bancă și din nou fonciirea, din nou Niculae... (...) Dar cu toată aparenta sa nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit povestind. Lupta pentru apărarea vechilor lui bucurii se sfârșea."

După propria mărturisire a scriitorului, romanul este construit pe o idee filozofică generală: raportul dintre destinul uman și ireversibilitatea timpului.

Ilie Moromete, crezând că "timpul e răbdător cu oamenii", face eforturi să nu vândă nimic din pământul ce-i dădea iluzia libertății, să nu taie salcâmul (simbol al stabilității gospodăriei sale), să amâne achitarea "foncierei". În cele din urmă, după multe frământări lăuntrice, se vede nevoit să vândă o parte din pământ.

- ✓ Din ce motive ia această hotărâre?
 - ✓ Deși profund tulburat sufletește, eroul continuă să afișeze în fața celorlalți o "aparentă nepăsare". Explică asemenea atitudine.
 - ✓ Scriitorul notează: "Lupta pentru apărarea vechilor lui bucurii se sfârșește." Care sunt acele "bucurii" la care va renunța Moromete?
- Personajul se simte nedreptățit și înșelat în convingerile sale, neînțelegând de ce destinul îi este potrivnic, câtă vreme a respectat și urmat același cod de valori morale pe care lumea satului le-a prețuit întotdeauna. Credința sa că modul tradițional de viață este cel mai firesc va intra în contradicție cu spiritul epocii, noile prefaceri social-politice acționând perfid asupra propriei familii, "răbdarea" timpului dovedindu-se iluzorie.

XIV. MARIN SORESCU

1. Demonstrați caracterul parabolic al piesei "Iona"

Considerată de autor ca o "tragedie" (în patru tablouri), "Iona" (1968) face parte din trilogia dramatică "Setea muntelui de sare", alături de "Paraclisierul" și "Matca", legate tematic prin aceeași problemă: nepotolita sete de Absolut.

Parabolă pe tema destinului, meditație asupra sensului existenței umane, piesa "Iona" sugerează frământările și experiențele tragice ale omului secolului al XX-lea.

Scriitorul însuși mărturisește: *“am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur”*.

Personajul, de inspirație biblică, este un pescar. Fiindcă destinul îl persecută și nu-i înlesnește să prindă pește, Iona *“trișează”*: își aduce singur pești de acasă într-un acvariu și îi prinde cu undița, sfidând marea.

Tocmai în acest moment, o balenă uriașă (*“un chit”*) îl cuprinde între maxilarele ei monstruoase. Asemeni peștilor care, aflați în borcan, se cred liberi, Iona trăiește cu sentimentul libertății, ignorând primejdia destinului (*“Noi, peștii, înotăm printre ele (printre «nade» n.n) atât de repede, încât părem gălăgioși”*).

Sfârșitul primului tablou sugerează imaginea labirintului în care va rătăci eroul, în lupta pentru supraviețuire; lanțul vânatului și al vânătorului este nesfârșit și, în acest lanț, fiecare este o jucărie a destinului: **vânat și vânător**. Iona, înghițit de o uriasă gură lacomă, nu este altceva decât o verigă intermediară.

Ajuns captiv în interiorul peștelui I, trăiește, *paradoxal*, tocmai în întuneric, o stare de iluminare; **devine conștient de propria sa condiție**, se descoperă pe sine, iar această revelație se înfăptuiește prin logos, eroul monologând la nesfârșit pe tema vieții și a morții și amăgindu-se cu ideea libertății. Descoperind în buzunare un cuțit, se întreabă: *“Dacă mă sinucid?... Sau aș prefera să mă spânzur?”*

Se simte ispitit de visul construirii, în mijlocul mării, a unei bănci uriașe de lemn *“un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului”*, **simbol al nostalgiei după repaosul absolut** al omului obosit de propria-i existență, al nevoii de stabilitate într-o lume supusă efemerității.

Singura lui obsesie este să scape la *“lumină”*, luptând chiar și împotriva destinului. Numai că destinul rămâne *implacabil*. Eroul redevenit captiv în burta peștelui II, care îl înghițise pe cel dintâi, are alături de el o moară, *“aceasta poate să se învâртеască, poate să nu se învâртеască”*; este o nouă ipostază simbolică a destinului, căci visătorul Iona se va feri tot timpul să nu nimerească *“între dinții ei de lemn”*.

Figuranții care apar, Pescar I și Pescar II, trecând cu o bârnă în spate, nu aud și nu vorbesc, semn al incomunicabilității oamenilor mereu singuri cu ei înșiși, ducându-și fiecare povara existenței.

Iona e preocupat mereu de un singur gând: să scape. Scoțând cuțitul și croindu-și o *“fereastră”* prin burta peștelui, descoperă buimac un alt *“interior”* al peștelui III; se pare că insul e condamnat să fie un etern prizonier, căci eliberarea dintr-un cerc al existenței echivalează cu închiderea în altul. Viața este un labirint presărat cu o mulțime de

capcane. Nu se poate ieși din acest vast infern existențial decât murind și renăscând, căci fiecare naștere e o nouă șansă de a fi noi înșine.

Ieșind, în sfârșit *“la lumină”*, afară din spintecătura ultimului pește străpuns cu cuțitul, are insuportabila senzație că orizontul ce-i apare în față este tot *“o burtă de pește”*, iar libertatea mult visată nu e decât o iluzie.

Tragismul piesei reiese din eforturile veșnic eșuate ale omului de a-și depăși condiția.

2. Prezentări deznodământul dramei *“Iona”*

Promotorul unui lirism demitizant, poetul Marin Sorescu (1936-1996) se impune cu același viguros talent și în teatrul contemporan prin meditația gravă asupra destinului uman, în genere.

Temele dezvoltate în monologurile sale dramatice evoluează până la un punct în direcția existențialistilor, având unele afinități și cu literatura absurdului (Bekett, Adamov): incomunicabilitatea, instalarea în anormalitate, așteptarea.

După ce (în primul tablou) pescarul Iona aflat pe malul mării aruncă undița în acvariul cu pești mici, aduși de acasă, este înghițit de peștele I, iar (în al doilea tablou) *“în interior”*, vorbește neconținut, logosul fiind expresia supraviețuirii lui, în tabloul al III-lea îl regăsim captiv în burta peștelui II; abia în tabloul al IV-lea, ce reprezintă deznodământul dramei, Iona iese, în sfârșit, la lumină, din ultimul pește spintecat cu cuțitul, trezindu-se pe o plajă pustie. Respiră aerul proaspăt și crede că ar trebui să fie fericit, dar *“fericirea nu vine niciodată atunci când trebuie”*, afirmă el. Ar vrea să întrebe pe cineva unde îi este casa.

Văzând pe cei doi pescari (pe care-i întâlnise și în tabloul anterior), trecând impasibili înaintea, Iona constată că întâlnește mereu aceiași oameni. Urcând pe o movilă de pietre și privind în zare, observă *“un șir nesfârșit de burți”* (de pește), *“ca niște geamuri puse unul lângă altul”*.

Încearcă să-și amintească ce s-a întâmplat, dar nu-și poate aduce aminte decât propriul nume.

Realizând că e condamnat la un veșnic prizonierat, își spintecă propria burtă, în speranța că va răzbi *“cumva la lumină”*. Prin acest gest, eroul pare a spune că, dacă destinul îi este mereu potrivnic, atunci nu-ți mai rămâne decât o ultimă soluție, o ultimă *“evadare”*: în sine.

Gestul final poate semnifica un protest, de o măreție tragică, îndreptat împotriva propriului destin.

POEZIA

I. LITERATURA POPULARĂ

1 Relevanța tematică și structura motivelor baladelor "Miorița"

Literatura noastră modernă s-a sprijinit "în lipsa unei lungi tradiții culte", pe literatura populară, ce ar avea la bază, în viziunea lui G.Călinescu, patru mituri fundamentale. Aceste mituri întruchipate în creațiile cunoscute înfățișează patru probleme fundamentale: "nașterea poporului român" ("Traian și Dochia"), "situația cosmică a omului" ("Miorița"), "problema creației" ("Mănăstirea Argeșului") și sexualitatea ("Sburătorul").

Complexitatea tematică a baladelor (varianta Alecsandri, 1852) pune în lumină o întreagă filozofie a vieții și a morții, capodopera populară reprezentând o tulburătoare meditație asupra destinului uman, asupra condiției omului în univers, asupra eternelor întrebări legate de sensul existenței, asupra fragilității vieții omenești, în genere. Esența acestei tematici este sintetizată cu pertinentță de Mircea Eliade care remarcă: "*Miorița este modul de a exista în lume al românilor și răspunsul pe care-l dau ei destinului, atunci când acesta se arată ostil și tragic.*"

Structura motivelor:

Operă literară polivalentă cu o structură perfect articulată, balada "Miorița" cuprinde trei părți: o parte epică, de început, înfățișând motivul transumanței și cel al complotului, o parte dramatică, echivalentă dialogului dintre ciobanul moldovean și animalul oracular, incluzând motivul mioarei năzdrăvane, și partea lirică (mai amplă) cu adânci filoane mitice conținând motivul testamentului, al alegoriei moarte-nuntă și cel al măicuței bătrâne.

Motivul transhumanței conturează un mirific tablou pastoral al coborârii turmelor de oi "Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai", despre care Lucian Blaga scria: "Să numim acest spațiu-matrice înalt și indefinit ondulat și înzestrat cu specifice accente ale unui anume sentiment al destinului: spațiu mioritic."

Prezentul verbelor ("Iată vin în cale/Se cobor la vale") sugerează un timp mitic, misterios, poetic. Ne atrage atenția repetarea numărului fatidic ("trei turme de miei/ Cu trei ciobănei"), precum și proveniența geografică a protagoniștilor, enumerați prin procedeul anaforei: "Unu-i moldovean/ Unu-i ungurean/ Și unu-i vrâncean".

Motivul complotului constă în plănuirea omorului de către cei doi ciobani (ungurean și vrâncean) din cauza lăcomiei lor, căci cel moldovean "e mai ortoman/ Ș-ară oi mai multe.../ Și cai învățați/ Și câni mai bărbați."

Enumerația "oi...și cai...și câni", repetarea conjuncției cu valoare cumulativă "și", epitetele la comparativ de superioritate ("mai ortoman", "mai bărbați") au rolul de a accentua superioritatea baciului ce trezește invidie. În derularea narativă a baladei, conjuncția adversativă "iar" precum și verbele la perfect simplu ("se vorbiră", "se sfătuiră") reflectă contrastul dintre imaginea idilică a primelor versuri și atmosfera sumbră determinată de intențiile ucigașe ce tulbură armonia naturii, timpul însuși precipitându-se.

Motivul mioarei năzdrăvane, introdus printr-o altă conjuncție adversativă ("dar"), imprimă un nou curs evenimentelor: ("Dar cea mioriță/ Cu lână plăviță/ De trei zile-ncoace / Gura nu-i mai tace/ Iarba nu-i mai place."). Structura narativă este înlocuită printr-una dramatică (dialogul mioară – cioban), animalul cu puteri oraculare prevenindu-și stăpânul în legătură cu primejdia ce-l paște în orice moment, și sfătuindu-l să-și ia măsuri de apărare. "Că l-apus de soare/ Vor să mi te-omoare". Simbolul "apusului de soare" aduce în prim plan "situația cosmică a omului".

Motivul testamentului modifică total derularea narativă a baladei în perspectiva ipoteticii dispariții a păstorului moldovean. Are loc acum o evidentă mutație din planul epic în cel liric, în sensul exprimării, din acest moment, a unei viziuni specifice cu privire la moarte. Atitudinea

ciobanului moldovean confruntat cu perspectiva unei posibile lovituri din partea destinului ("*Și de-a fi să mor*") este de o melancolie nu tocmai senină dezvăluind regretul față de stingerea prematură din viața încă neîmplinită. Demnă de relevat este metafora "*lacrimi de sânge*" ce accentuează acest regret.

Tristețea despărțirii de lumea atât de dragă lui este redată și prin imaginea celor trei "*fluierașe*", cu cântecul lor diferit ("*cu drag*", "*duios*", "*cu foc*"), reliefată prin intermediul paralelismului sintactic.

Obişnuindu-se însă cu gândul dispariției, omul își asumă cu demnitate destinul și se gândește la locul înmormântării, la respectarea datinilor creștinești și a durerii celor dragi.

Motivul alegoriei morții, imaginată ca o nuntă cosmică se naște din dorința de a nu îndurera sufletele celor ce l-au iubit ("*Iar tu de omor/ Să nu le spui lor*"); această convertire a morții într-o nuntă feerică atenuează durerea despărțirii.

Alegoria își are originile în obiceiurile populare ale românilor – înmormântarea unui tânăr "nelumit" este orânduită ca o nuntă cu fast. La un astfel de ceremonial nupțial participă, în viziunea poetului anonim, elemente cerești (soarele, luna, stelele) și cele terestre (brazi, pâlinași, munți). În prezența astrilor, "nuntirea" cu "*a lumii mireasă*" capătă o proiecție cosmică, steaua căzătoare unificând cele două planuri cu care omul (regnul uman) se contopește în veșnicie.

Motivul măicuței bătrâne aduce o altă imagine tulburătoare: cea a unei ființe deznădăjduite care aleargă peste câmpuri, căutându-și cu înfrigurare feciorul. Sensul durativ al suferinței (realizat printr-o succesiune de verbe la gerunziu) sugerează prin rimele în -ând un geamăt continuu ("*lăcrimând*", "*alergând*", "*întrebând*", "*zicând*").

Reapare paralelismul sintactic ca principal procedeu de a schița portretul fizic al ciobanului moldovean. Revărsarea de diminutive ("*ciobănel*", "*feșișoara*", "*mustăcioara*", "*perișorul*", "*ochișorii*") exprimă afecțiunea nemăsurată a unei mame ce presimte nenorocirea.

De remarcat conturul chipului acestuia realizat din elemente specifice modului său de viață ("*spuma laptelui*", "*spicul grâului*", "*pana corbului*", "*mura câmpului*").

Cum era și firesc, balada, având un caracter preponderent liric, nu putea avea un deznodământ; operă "deschisă", "Miorița" este în totalitatea ei expresia unei atitudini umane firești, care a dobândit de-a lungul timpului conotații mitice.

2 Evidențiați sensul alegoriei din balada "Miorița"

În concepția populară, moartea nu reprezintă un sfârșit, ci o trecere dintr-o formă de existență în alta, fiind percepută ca o integrare în circuitul elementelor cosmice, ca o desăvârșire a comuniunii dintre om și natură.

Poetul anonim găsește o rezolvare la întrebările dintotdeauna ale omului determinate de sensul existenței sale limitate și de conștiința zădărniceii unei vieți sortite în mod fatal dispariției.

După savantul Mircea Eliade, ciobanul *"reușește să prefacă un eveniment nefericit într-o taină a nunții, maiestuos și feeric, care în cele din urmă, îi permite să triumfe asupra propriului destin..."* Astfel "nunta" pe care o imaginează poetul anonim are dimensiuni cosmice. "A lumii mireasă", după unii comentatori, este o metaforă a morții, iar după alții – o metaforă a cosmosului, ambele conotații sugerând dorința omului de a-și transgresa existența terestră, spre a putea accede în eternitatea unei dăinuiri cosmice. Este o soluție originală dată brutalității unui destin tragic, unei legi biologice inexorabile care ne guvernează existența.

Un ritual străvechi al continuității viață-moarte se poate descifra în toate dorințele ciobanului; apropierea de stână, spre a rămâne în același spațiu familiar, punerea la cap a fluierelor, ca o prelungire a existenței prin cântec. Alegoria cu suita de comparații, metafore și personificări ilustrează apoteoza unei metamorfoze: ceremonia morții transfigurată într-o nuntă de proporții fabuloase ilustrează ideea transcenderii din ființă în neființă, fără spaime și lamentări inutile, sub semnul armoniei totale. Este un mod de a-ți asuma cu demnitate destinul, știut fiind că nimeni nu-și poate eluda ființa umană, viața fiind supusă "marii treceri". În ceremonialul nunții mioritice, simbolurile se interferează: soarele (lumina) se asociază lunii (semn al luminii metafizice, "de dincolo"), după cum aceeași interferență o regăsim între

planul cosmic și cel terestru (brazi, păltinași, munți), căderea stelei (asociată destinului particular al unei ființe umane) semnificând fuziunea celor două planuri într-o armonie universală.

Reluarea în final a imaginii alegorice, a măreției spectacolului trecerii din viață în moarte sugerează repetabilitatea obsesivă a mitului mioritic.

Indiferent de sensurile pe care le implică atitudinea ciobanului (resemnare, acceptare senină a destinului, atitudinea bărbătească față de inevitabilul sfârșit, dragoste de viață și de muncă etc.) mai important rămâne sentimentul comuniunii cu natura, ce constituie esența mitului existenței noastre pastorale.

3 Prezența momentelor subiectului baladei "Monastirea Argeșului", evidențiind principalele motive

Această creație populară reprezentând în viziunea lui G. Călinescu mitul estetic ce reflectă concepția românească despre creație (care e "rod al suferinței") datează aproximativ din ultimele decenii ale secolului al XVII-lea.

Ea are la bază o credință străveche, conform căreia o construcție măreață nu poate înfrunta veacurile, dacă în temelia ei nu este zidită o ființă omenească, sacrificiul semnificând ofranda adusă "spiritului locului".

Aparținând genului epic, această baladă populară se împletește cu *legenda*, pentru că, odată cu evocarea unor fapte neobișnuite din trecutul îndepărtat, sunt explicate cum s-au ivit în acele locuri ale Țării Românești din vremea lui Neagoe Basarab mănăstirea de la Curtea-de-Argeș precum și fântâna din apropiere.

Tema fundamentală a acestei opere (*Omul nu poate crea nimic desăvârșit decât cu prețul vieții sale*) însumează o suită de motive structurate pe momente ale acțiunii.

Motivul căutării locului și cel al zidului părăsit; Însoțit de meșterul Manole și de grupul său de zidari, domnitorul "Negru-Vodă" pornește pe malul Argeșului în căutarea unui anume loc, bântuit de forțe malefice, cu intenția de a înălța un lăcaș bisericesc, dar nu oriunde, ci pe ruinele unui "zid părăsit" (*Expozițiunea*)

Motivul surpării zidurilor (*Intriga*) dezvăluie zbuciumul sufletesc al lui Manole care constată că munca sa și a celor nouă zidari este zadarnică, deoarece "Ziua ce-mi zidea/ Noaptea se surpa". Din acest moment *desfășurarea acțiunii* se precipită.

Motivul visului și cel al jurământului; Îngrijorat, Manole, care refuză să mai lucreze, află dintr-un vis că mănăstirea nu poate fi înălțată decât cu prețul vieții uneia dintre soțiile sau surorile meșterilor. Însă, cu toții trebuie să păstreze cu orice preț această taină: "Cu toți să giurăm.../ Taina s-o păstrăm".

Motivul femeii destinate zidirii; Destinul hotărăște că tocmai soția meșterului Manole, Ana, să fie hărăzită acestei morți rituale. "*Însuflețirea unei clădiri prin jertfirea unei ființe presupune trecerea sufletului acelei ființe din corpul său de carne în corpul de piatră al clădirii*" (M.Eliade-"Meșterul Manole").

Pentru a accentua zbuciumul eroului, autorul anonim introduce acum elementul fantastic care-și găsește expresia în invocațiile deznădăjduite ale lui Manole adresate divinității pentru a-i opri iubita din cale.

Deși cerul îi ascultă ruga, răscolind stihiiile, Ana își continuă drumul, căci dragostea pentru soț era mai presus decât stavilele naturii. **Motivul zidirii treptate** reprezintă și *punctul culminant* al baladei. Suferința meșterului atinge punctul de maximă intensitate. Momentul relevă, pe de o parte, naivitatea și totalul devotament al Anei pentru soțul ei, iar pe de altă parte, conștiința apăsată de păcat a creatorului care nu găsește nici un alt mijloc de a-și atinge idealul său artistic devorator. Invocația Anei către Manole, reluată de trei ori ("*Manoli, Manoli/ Meștere Manoli/ zidul rău mă strânge...*") face ca tragismul situației să devină de nesuportat.

Ultimele motive literare, cel al conflictului feudal, al lui Icar și cel al fântânii se constituie în *deznodământul* baladei. Mănăstirea fiind, în sfârșit, terminată, sosește domnitorul, care, uimit în fața frumuseții ei, poruncește orgolios, pentru ca o asemenea minune să nu se mai ivească, părăsirea celor zece zidari pe acoperișul clădirii. Încercând să se salveze, ei își vor găsi moartea. În locul unde va cădea Manole, creatorul care-și frânge aripile vieții asemeni lui Icar, se va ivi "O fântână lină/ Cu apă

puțină/ Cu apă sărată/ Cu lacrimi udată”.Mircea Eliade remarca: “Și e admirabilă intenția autorilor baladei românești care, pentru a reuni pe cei doi soți, a ghicit singura posibilitate a reîntâlnirii lor: moartea violentă a Meșterului”.

Manole întruchipează pe artistul genial devorat de propriul său ideal creator, iar fântâna este simbolul creației eterne. La izvorul ei “cu apă lină” își pot ostoi setea de frumos toți cei trăitori pe aceste plaiuri mioritice.

4. Argumentați că "Toma Alimoș" este o baladă voinicească

"Toma Alimoș" este o creație folclorică aparținând eposului medieval, inspirată din profunda admirație pe care poporul și-a manifestat-o dintotdeauna pentru haiduci. Memoria colectivă păstrează nealterată imaginea celui ce, prin faptele sale vitejești, prin caracterul plin de noblete a reprezentat un simbol al binelui. Omul din popor se recunoaște în pribeagul răzvrătit, cu sufletul generos, urmându-și destinul nefast, apăsător de dor și singurătate.

a. Este inspirată din înneguratul trecut feudal, când haiducia (voinicia) era o formă de luptă socială, fiind expresia atitudinii de nesupunere, în fața nedreptăților, a abuzurilor unor boieri precum "*Manea, slutul/ și urâtul/ Manea, grosul/ ș-arțăgosul*"; eroi ca Iancu Jianu, Corbea, Pinte, Novăcești, Toma Alimoș ș.a. au pătruns adânc în tradiția populară, imaginea lor fiind proiectată în legendă. Voinicul "*din țara de jos/ nalt la stat/ mare la sfat/ și viteaz cum n-a mai stat*" nu mai are în preajma lui decât murgul, armele și codrul; dar, deși murgul său este năzdrăvan, armele însuflețite, iar codrul este un ocrotitor devotat, nimeni nu poate înlocui căldura unui chip omenesc, după care haiducul tânjește.

b. Faptele voinicului, atras fără voia sa într-un conflict, sunt neobișnuite; îl întâmpină cu sufletul deschis pe "*stăpânul moșiilor*", dorind, după legea nescrisă, ca să-l "omenească". De aceea gestul mișelesc al lui Manea este de neiertat. În consecință, conflictul social caracteristic baladelor antif feudale este convertit din acest moment într-unul moral: dorința de răzbunare a lui Toma apare ca o supremă datorie, poetul anonim investindu-l în acest scop cu puteri

supraomenești; învingându-și durerea fizică haiducul va trebui să înfăptuiască nu atât un act de răzbunare personală, ci un act justițiar. Aceasta ar corespunde concepției poporului nostru conform căreia încălcarea omeniei, josnicia și lașitatea nu pot rămâne nepedepsite. Momentul morții haiducului se produce pe tărâm de legendă: întreg codrul "se cutremură" încercând să-i aline ultimele clipe.

c. În sfârșit, se poate observa în cuprinsul celor mai cunoscute creații ce se încadrează în această specie, apariția, într-un fel sau altul, a motivului testamentului, efect al unei neasemuite nobleți sufletești. Acestor eroi neobișnuiți care-și asumă moartea ("Miorița", "Monastirea Argeșului", "Constantin Brâncoveanu", "Toma Alimoș") se pare că nu le este indiferent cum vor apărea în ochii posterității, după trecerea în neființă; astfel ciobanul mioritic nu dorește ca vestea posibilei sale dispariții să-i tulbure pe cei dragi, meșterul Manole se prăbușește cu sufletul ars de remușcări de pe acoperișul ctitoriei abia încheiate, Constantin Brâncoveanu pune mai presus de viață demnitatea și credința strămoșească, iar Toma Alimoș, atunci când simte apropierea morții, este încredințat că numai prietenia trainică cu tovarășii de haiducie va face ca amintirea să-i fie veșnică. Este evidentă preocuparea autorilor anonimi pentru conservarea și transmiterea unor valori morale cu valențe educative incontestabile.

5. Conturați frumusețea morală a domnitorului din balada populară "Constantin Brâncoveanu"

Această baladă istorică tipărită de V. Alecsandri în cunoscutul volum "Poezii populare ale românilor" din 1852 are ca temă evocarea unuia dintre cele mai cutremurătoare episoade din agitata noastră istorie națională și anume decapitarea celor trei fii ai lui Constantin Brâncoveanu (1688-1714) în prezența tatălui lor și, în final, uciderea cu o inimaginabilă cruzime a domnitorului însuși. Neobișnuita tărie sufletească a voievodului a răscolit adânc conștiința omului din popor, încât personajul real a devenit în baladă un adevărat martir al istoriei noastre frământate, un simbol al puterii de îndurare a românilor.

Cumplitul episod dintr-un ev însângerat i-a slujit ca pretext creatorului anonim pentru a pune în lumină imaginea unui om, care, prin forța sa morală mai puțin obișnuită, dobândește calități de erou.

O asemenea forță morală, așa după cum rezultă din baladă, izvorăște din credința în Dumnezeu, din venerația față de legea strămoșească și dintr-o conștiință înalt patriotică.

Într-adevăr, sultanul îl mazilește pe Constantin Brâncoveanu, luându-l prizonier împreună cu cei trei fii ai săi "la Stambul", pentru a fi judecat; este acuzat de nesupunere, întrucât ar fi intenționat să despartă domnia de "împărăția" sultanului. (*"Adevăr că ai chitit/ Pân-a nu fi mazilit,/ Să desparți a ta domnie/ De a noastră-mpărăție?"*)

Pentru a fi iertat și ca să nu-i ucidă feciorii, i se propune să se lepede de credința sa: *"Și de vrei ca să mai fii,/ Lasă legea creștinească/ Și te dă-n lege turcească"*.

Refuzul hotărât al Brâncoveanului îi va pecetlui soarta, dar creațiile populare ce i-au proslăvit frumusețea morală atestă că amintirea sa a rămas vie, transgresând veacurile. Suferința insuportabilă a tatălui care asistă neputincios, rând pe rând la moartea celor trei fii este subliniată, de rostirea cu o evlavioasă seninătate a acelorași cuvinte: *"Doamne! fie-n voia ta!"*

Încrederea nemărginită în puterea lui Dumnezeu, fatalitatea cu care eroul își acceptă destinul vin să sublinieze, prin antiteză, neputința sultanului de a înțelege sufletul de "ghiaur". Chiar și când i se mai acordă o ultimă șansă, aceea de a-l salva pe cel mai tânăr "cocon" domnesc, răspunsul demn și liniștit al voievodului îi dezarmează pe osmanlâi: *"Mare-i Domnul Dumnezeu/ Creștin bun m-am născut eu/ Creștin bun a muri vreu."*

Dragostea pentru "legea creștinească" are pentru domnitorii exemplari, iubitori de neam și de țară o semnificație aparte; ea înseamnă liantul ce-i unește pe toți românii sub același destin, ea simbolizează forța unei nații care, din nefericire, nu-și poate ctitori viitorul decât prin sacrificiul suprem al unora dintre cei mai buni fii ai săi.

II. VASILE ALECSANDRI

1. Particularitățile tematiche ale "Pastelurilor"

V.Alecsandri, întemeietorul acestei specii lirice în literatura română, ilustrează prin ciclul de poezii "Pasteluri" publicate, majoritatea, în "Convorbiri literare" din Iași (1868-1875) îndemnul din "Introducția" revistei "Dacia literară" adresat scriitorului de a se inspira și din frumusețile naturii autohtone; în acest fel "bardul de la Mircești" se înscrie în programul romantismului românesc, deși prin starea de seninătate și calm olimpian se dovedește a fi mai aproape de estetica clasicismului.

Natura percepută de Alecsandri este **intim legată de ciclurile temporale**: cele mai multe dintre pasteluri surprind devenirea naturii în evoluția anotimpurilor: "*Sfârșit de toamnă*", "*Iarna*", "*Miezul iernii*", "*Gerul*", "*Viscolul*", "*Oaspeții primăverii*". Sunt înfățișate totodată și diferite momente din cursul unei zile: "*Dimineața*", "*Serile de la Mircești*", "*Noaptea*".

În desfășurarea tematică a pastelurilor, după cum observa G.Călinescu, se poate remarca **organizarea viziunii asupra naturii în două aspecte antitetice**: "*unul stimulator, al vitalității (vara, tinerețea), altul paralizant (iarna, bătrânețea)*".

O altă categorie a pastelurilor sale au ca **obiect al descripției muncile câmpului**: *Plugurile, Sămănătorii, Secerișul, Cositul*, evidențiate de același critic printr-o formulare sintetică "*lirică a liniștii și a fericirii rurale*".

Aspectele peisagistice atât de familiare lui V.Alecsandri, cele din preajma Mirceștilor, unde se retrage după o perioadă de viață politică agitată, sunt zugrăvite în poeziile *Malul Siretului, Lunca din Mircești, Concertul în luncă*; este atmosfera în care contemplația naturii plină de farmec se împletește cu meditația senină.

Poetul preferă și **intimitatea interiorului casnic** de unde îi place să admire peisajul vesperal (*Serile de la Mircești*) sau bibernal (*La gura sobei*).

V.Alecsandri s-a simțit atras de asemeni și de **unele spații ale**

naturii exotice, conturate într-o manieră aparte, subliniată de Al.Piru: "Pastelul nu este numai descripție de peisaj, ci și portret: "Mandarinul", "Portret", "Portret chinez".

Titu Maiorescu a remarcat chiar de la apariție specificul acestor poezii: "cele mai multe lirice, de regulă descrieri (...)" apreciind vibrația emoției artistice ("toate însuflețite de o simțire așa de curată și de puternică a naturii") precum și frumusețile limbii ("scrise într-o limbă așa de frumoasă, încât au devenit, fără comparare, cea mai mare podoabă (...) a literaturii române îndeobște" ("Poeți și critici").

2. Prezența două caracteristici ale ciclului "Pasteluri" cu exemplificări

a. În pastelurile lui V.Alecsandri predomină, așa cum s-a observat, **tehnica picturală**, poetul încercând o transpunere în planul cuvântului a tehnicilor din artele plastice/. Dacă în *Iarna*, *Miezul iernii*, nuanța de lumină argintie este orbitoare: "Cu o zale argintie se îmbracă mândra țară" (*Iarna*) "Zăpada cristalină", "câmpii strălucitoare", "lan de diamanturi" ("Miezul iernii"), în "Malul Siretului, de pildă, predomină tonurile de auriu (Siretul își mișcă "solzii lui de aur") sau de verde ("o șopârlă de smarald"), simboluri cromatice ale vitalității.

În ceea ce privește structura textului, cele patru strofe ale pastelului prezintă în cea mai mare parte a discursului liric o imagine statică ("Iarna", "Miezul iernii", "Noaptea"), ca mai apoi în strofa finală să apară o imagine dinamică, menită să însuflețească tabloul.

b. O altă caracteristică a pastelurilor lui Alecsandri este **corespondența sentiment-natură**, încât se poate spune că poetul conferă peisajului valori psihice. Astfel apele Siretului duc "încet la vale" "gândirea poetului" ("Malul Siretului"), imaginii palide a soarelui din timpul iernii i se asociază un reper al timpului uman ("Soarele rotund și palid se prevede printre nori/ Ca un vis de tinerețe printre anii trecători" - "Iarna") iar în "Noaptea" stărilor sufletești de calm și liniște interioară le corespunde în plan exterior realitatea unei nopți de primăvară ("Noaptea-i dulce-n primăvară, liniștită, răcoroasă/ Ca-ntr-un suflet cu durere o gândire mângâioasă.")

Analizând poezia descriptivă a lui Alecsandri, criticul Șerban

Cioculescu formula cele două caracteristici astfel: "*Pastelurile nu sunt numai jurnalul unui pictor, înzestrat cu o gamă senzorială completă. Alecsandri iubește și pe omul care frământă țelina și o face să rodească.*"

Comentează versurile:

*"În păduri trăsesc stejarii! E un ger amar cumplit!
Stelele par înghețate, cerul pare oțelit,
Iar zăpada cristalină pe câmpii strălucitoare
Pare-un lan de diamanturi ce scârțâie sub picioare.*

*Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios
Ca înaltele coloane unui templu maiestuos,
Și pe ele se așază bolta cerului senină,
Unde luna își aprinde farul tainic de lumină"*
(Mezul iernei)

Poet al anotimpurilor, V. Alecsandri se simte atras îndeosebi de peisajul iernii, pe care preferă să-l contemple din interiorul confortabil al casei de la Mircești: "*Iarna*", "*Gerul*", "*Viscolul*", "*Mezul iernei*", "*Sfârșitul iernei*".

În pastelul "*Mezul iernei*" natura cosmică este încremenită de ger în decorul sacrosanct și solemn ca al unui "templu maiestuos", în fața căruia poetul e cuprins de o nestăvilită admirație.

Impresia de static e percepută acustic și vizual atât pe verticală, cât și pe orizontală întinderii nesfârșite.

✓ Senzația de ger cumplit este sugerată în prima strofă prin două imagini auditive; Care sunt acestea?

✓ Predominantă este tehnica picturală; Identifică figurile de stil prin care se realizează atmosfera feerică, evidențiind elementele cromatice componente ale unui anumit câmp semantic.

✓ Remarcă analogiile imaginate de poet între un templu și elementele naturii ce conferă grandoare acestui decor.

✓ Citează versul ce punctează discret prezența umană

Stilul se caracterizează prin claritate și simplitate, expresie a unei stări de liniște și pace sufletească, redată prin propoziții scurte, unele exclamative. Versurile ample (măsura de 15-16 silabe) cu cezură la mijloc accentuează impresia de solemnitate.

Comentează versurile:

*"Aburii ușori ai nopții ca fantasme se ridică
Și, plutind deasupra luncii, printre ramuri se despică.
Râul luciu se-nconvoaie sub copaci ca un balaur
Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur."*

(Malul Siretului)

Preferința poetului pentru natura solară este evidentă în "Malul Siretului", unde poetul contemplă fascinat secretele devenirii cosmice, odată cu ivirea primei raze a unei dimineți de vară: "pe malul râului poetul urmărește freamătul vieții în luncă, însuflețirea materiei inanimată, aparenta schimbare a regnurilor în curgerea neoprită a timpului" (Al.Piru).

Această primă strofă a pastelului înfățișează un tablou de natură tainic, misterios, feeric amintind de lumea basmului popular; este o atmosferă matinală de solemnitate și vrajă.

✓ Prin ce imagine se prefigurează în primele două versuri atmosfera de irealitate a peisajului?

✓ Două sunt elementele naturii ce reflectă devenirea temporală: unul aparține universului cosmic (doar sugerat), celălalt- universului terestru, ambele reprezentând simboluri ale vieții. Care sunt acestea?

✓ Observă timpul verbelor și stabilește corelația cu eternitatea naturii;

✓ Recunoaște figurile de stil care însuflețesc și plasticizează peisajul;

✓ De remarcat că și din acest pastel ca și din "Mezul iernei" răzbate o atitudine lirică meditativă, solemnă, relevantă și de o versificație adecvată. Precizează elemente prozodice (măsura, ritmul, rima).

III. MIHAI EMINESCU

1 Conturați portretul "poetului național" Mihai Eminescu

Personalitatea lui Mihai Eminescu nu poate fi înțeleasă în totalitatea ei decât dacă este văzută în triplă ipostază: aceea de om, de artist și de cetățean.

Omul te atrăgea în primul rând prin farmecul chipului său; înfățișarea lui din tinerețe a fost creionată inegalabil de I.L.Caragiale: "Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete mari, negre;

o frunte înaltă și senină; niște ochi mari – la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zâmbet blând și adânc melancolic.”

În pofida acestei înfățișări *“de copil predestinat durerii”,* Eminescu avea o fire extrem de imprevizibilă și contradictorie: *“comunicativ și ursuz; blând și aspru; mulțumindu-se cu nimica și nemulțumit totdeauna de toate; aci de o abstenență de pustnic, aci apoi lacom de plăcerile vieții; fugind de oameni și căutându-i.”* (I.L. Caragiale – *“În Nirvana”*).

Același scriitor nota: *“De felul lui mândru, el fugea de onoruri, știindu-le câte concesiuni costă. Melancolic și pasionat, deși în același timp iubitor de veselie și de petreceri ușoare, ura din convingere așa-numitele conveniențe și poleiala lumii.”* (*“Ironie”*)

Într-adevăr, fire boemă și singuratică, omul Eminescu disprețuia gloria, nu dintr-o falsă modestie, ci din pricina deșertăciunii ei. Când a fost numit director al Bibliotecii Universitare ieșene, poetul însuși mărturisea: *“Sunt fericit că mi-am ales un loc potrivit cu firea mea singuratică și dornică de cercetare.”*

Artistul era de o înzestrare intelectuală excepțională, ipostază în care l-a cunoscut cel mai bine Titu Maiorescu: *“Ce a fost și ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înăscut, care era prea puternic în a sa proprie ființă, încât să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc.”* Și mai departe criticul junimist consemna: *“Ceea ce caracterizează mai întâi de toate personalitatea lui Eminescu este o așa de covârșitoare inteligență, ajutată de o memorie căreia nimic din ceea ce-și întipărea vreodată nu-i mai scăpa (...), încât lumea în care trăia el, după firea lui și fără nici o silă era aproape exclusiv lumea ideilor generale...”*

Cultura lui individuală era la nivelul culturii europene: *“Cunoscător al filozofiei, în special a lui Platon, Kant și Schopenhauer, și nu mai puțin al credințelor religioase, mai ales al celei creștine și budiste, admirator al “Vedelor”, pasionat pentru operele poetice din toate timpurile...”*

Dar înainte de a fi citit enorm din literatura universală, poetul și-a îndestulat pasiunea de lector, fascinat mai întâi de legendele și basmele

populare românești, fiind un adânc cunoscător al limbii și spiritului popular, din care și-a nutrit creația sa genială. Așa se face că după publicarea primelor poezii în "Convorbiri literare", criticul junimist îl așază în fruntea "noii direcții" din poezia românească imediat după V. Alecsandri, recunoscându-i *"farmecul limbajului (semnul celor aleși), o concepție înaltă și, pe lângă aceste (...), iubirea și înțelegerea artei antice."*

Înzestrat cu o fantezie creatoare de excepție și distingându-se printr-o neobișnuită viziune cosmică și mitologică asupra omului, Eminescu a tins spre perfecțiune, lăsându-se mistuit de propria creație (*"Pe-al meu rug mă topesc în flăcări"* – *"Odă în metru antic"*), fiind convins că numai arta poate să asigure omului nemurirea (*"Numai poetul/ Ca păsări ce zboară/ Deasupra valurilor/ Trece peste nemărginirea timpului"* – *"Numai poetul"*)

Cetățeanul n-a fost însă doar un romantic contemplativ, ci un om al timpului său, *"implicat prin toate fibrele gândirii și simțirii lui în viața poporului"*. Gazetarul aprins de setea dreptății absolute și revoltatul titanian împotriva *"privești corupției și a nulității recompensate"* din epoca lui spunea că numai un adevărat *"spirit de echitate"* este capabil să dea poporului *"încredere"* în valoarea muncii și siguranța înaintării prin merit.

M. Eminescu a fost un model de conștiință civică, un model absolut de cultură și patriotism, de implicare totală în realitățile vremii și, fără îndoială, un pisc poetic greu de atins.

2 Indicați principalele teme și motive ale operei eminesciene

I Supratema: timpul cu motivele cunoscute: *"fugit irreparabile tempus"* (timpul curge ireversibil), *"fortuna labilis"* (soarta schimbătoare), *"vanitas vanitatum et omnia vanitas"* (deșetăciunea deșetăciunilor); *"Trecut-au anii"*, *"Revedere"*, *"Ce te legeni"*, *"Memento mori"*, (*Panorama deșetăciunilor*), *"Glossă"*, *"Cu mâne zilele-ți adaogi"* etc.

II Cosmicul: infinitul, cerul, soarele, luna, stelele, nourii, luceferii, muzica sferelor, zborul inetragalactic, haosul, geneza, extincția; *"Scrisoarea I"*, *"Luceafărul"*, *"Rugăciunea unui dac"*, *"Melancolie"*, *"La steaua"*.

III Meditația istorică și socială: lupta armată pentru libertate (*"Scrisoarea III"*), lupta împotriva inechității sociale și repetabilitatea istoriei (*"Împărat și proletar"*), vremelnicia civilizațiilor, a marilor imperii (*"Memento mori"*, *"Egiptul"*, *"Veneția"*), societatea coruptă, (*"Ai noștri tineri"*, *"Junii corupți"*, *"Scrisoarea III"*), condiția geniului și a artei (*"Epigonii"*, *"Criticii mei"*, *"Scrisorile"*, *"Luceafărul"*).

IV Poezia de inspirație filosofică: viața ca vis, "dorul nemărginit", identitatea indivizilor prin moarte, lumea-clipă suspendată între trecut și viitor, voința oarbă de a trăi, titanismul și revolta împotriva ordinei prestabilite, *ataraxia*; *"Împărat și proletar"*, *"Scrisoarea I"*, *"Luceafărul"*, *"Glossă"*, *"Cu mâne zilele-ți adaogi"*, *"Mai am un singur dor"*, *"Odă (în metru antic)"*.

V Natura și iubirea: codrul, teiul, plopul, salcâmul, trestia, floarea albastră, izvorul, lacul, marea, buciul, cornul, femeia-înger și femeia-demon, zburătorul, somnul și visul, reveria, voluptatea și durerea (*"farmec dureros"*), solitudinea; *"Sara pe deal"*, *"Dorința"*, *"Povestea codrului"*, *"Înger și demon"*, *"Făt-Frumos din tei"*, *"Floare albastră"*, *"Și dacă..."*, *"Lacul"*, *"Crăiasa din povești"*, *"O, rămâi"*, *"Călin (file din poveste)"*, *"Luceafărul"* etc.

3 Dimensiuni ale romantismului eminescian (structuri poetice, vizionarism etc.)

M. Eminescu a făcut un salt uriaș de la convenționalismul predecesorilor (Bolintineanu, Alecsandri) la exprimarea unei autentice sensibilități romantice, în consonanță cu lirica europeană a secolului al XIX-lea: Novalis, Lenau, Hölderlin, Lamartine, Alfred de Vigny, V. Hugo, Byron, Leopardi etc. În pofida înrăuririlor inevitabile (aceeași amărăciune, aceeași durere cosmică, aceleași aspirații titanice), *"opera literară a lui M. Eminescu crește cu toate rădăcinile în cea mai plină tradiție și este o exponentă deplină, cu toate aspectele romantice, a spiritului autohton"* (G. Călinescu).

Distanțarea de tradiție se face prin crearea unei poezii înalt filozofice, în care gândirea tulburătoare și vizionarismul duc la plămuierea unor structuri poetice absolut noi pentru literatura românească.

— Ca toți marii romantici, poetul își caută salvarea spirituală, împlinirea năzuințelor intime prin evaziunea în timp, în spațiu, în vis, făurindu-și astfel un univers compensatoriu, expresie a refugiului într-o libertate imaginară.

a. evaziunea în timp

Eminescu trăiește un acut sentiment al zădărniceii (apăsător de gândul efemerității omului pe pământ), al deșertăciunii generate de dispariția civilizațiilor, a marilor imperii (*"Memento mori – Panorama deșertăciunilor"*). Timpul mereu același se scurge ireversibil, neaducând nimic nou (*"Vreme trece, vreme vine"*) și *"Numai omu-i trecător, / Pe pământ rătăcitor"*. Neputând să înfrunte obsedantul timp și să-l domine, vizionarul romantic aspiră să se salveze prin evaziunea din timpul biografic fie într-un timp al eternității, fie într-un timp mitic, fie într-un timp istoric.

Luceafărul se întrupează din două elemente ale eternității (*"Și soarele e tatăl meu / Iar noaptea-mi este muma"*), menite a sugera categoria timpului nesfârșit. În "Scrisoarea I" apare viziunea timpului ambivalent, "luna" și "ceasornicul" simbolizând antiteza dintre cele două ipostaze temporale: cea nelimitată a infinitului și cea limitată, umană. În "Dorința" căderea "rânduri-rânduri" a florilor de tei sugerează *"alunecarea senină din timpul biografic în timpul etern"* (M. Drăgan), ca un mod de prelungire a clipei fericite în eternitate etc.

Alteori poetul preferă refugiul în timpul mitic, precum cel al Daciei legendare (*"Memento mori"*). Ne reține atenția viziunea fabuloasă a unui ținut mirific cu *"păduri antice"*, care îngroapă cu vârfurile lor stâncile ce urcă la cer. Înălți ca *"brazii de munte"*, tari *"ca săpați din stâncă"*, dacii înfruntă cu neînfricare moartea crudă (în confruntarea cu romanii).

Când societatea prezentă pare să-l înăbușe cu demagogia și politicianismul ei, poetul își creează viziunea grandioasă a unui timp istoric precum cel al lui Mircea cel Bătrân (*"Scrisoarea III"*), invocându-i cu patetism pe *"descălicătorii de țară"* pentru care *"iubirea de moșie"* era o religie; "Sărmanul" Dionis își găsește salvarea prin regresiunea în epoca lui Alexandru cel Bun.

b. evaziunea în spațiu

Spațiul eminescian spre care visează poetul romantic este ori unul cosmic, ori unul terestru, paradisiac. **Viziunea cosmică** e semnul titanismului poetului revoltat, traducând năzuința vulcanică spre Absolut a geniului însetat de cunoaștere. Impresionant este, în acest sens, tabloul călătoriei lui Hyperion în spațiile intergalactice, o descriere aproape unică în literatura română (*“Un cer de stele dedesubt/ Deasupra cer de stele/ Părea un fulger ne-nterupt/ Rătăcitor prin ele”*). Fiu al cerului și al mării, simboluri ale spațiului infinit, Hyperion se naște *“din rumene văpăi”* ale văzduhului și coboară înconjurat de *“flăcări de soare”*. Dacă în *“Luceafărul”* viziunea despre lume este aceea a unui univers static, în *“Scrisoarea I”* asistăm la o cosmogonie fascinantă: dintr-un punct miraculos, prin a cărei mișcare devine posibilă creația, se naște întregul univers, ca mai apoi să fim martorii unei alte viziuni, de astă dată halucinantă, cea a extincției universale, când totul cade *“în noaptea neființei”*. Ca și Hyperion, *“sărmanul Dionis”* reprezintă ipostaza geniului inadaptabil care încearcă să evadeze din lumea-i limitată în paradisul lunar (vezi și *“Cezara”*).

Trăirea plenară a iubirii își găsește expresia într-un **spațiu terestru** protector, exuberant, plin de vitalitate și de armonie (codrul ocrotitor), spațiu cu adânci rădăcini în folclorul românesc. Ființa adorată este chemată *“-n codrul la izvorul/ Care tremură pe prund/ Unde prispa cea de brazde/ Crengi plecate o ascund”* (*“Dorința”*). Jalea buciului, plânsul apelor, *“murmurul”* fluierelor pregătesc momentul fericit al întâlnirii îndrăgostiților *“sara pe deal”* (topos mioritic), sub veghea *“înaltului și vechiului salcâm”*. Frumusețea caldă a pământului spre care-l cheamă iubita pe poetul absorbit de *“ceruri-nalte”* este simbolizată prin *“codrul cu verdeață”, “ochi de pădure”, “bolta senină”, “trestia cea lină”* (*“Floare albastră”*).

Idila fericirii împlinite dintre Cătălin-Cătălina nu se mai desfășoară între zidurile palatului, ci în spațiile largi ale unei naturi terestre exuberante, poleite de razele lunii și înmiresmate de florile de tei.

c. evaziunea în vis

Aventura cunoașterii în poezia romantică eminesciană se desfășoară în vis, oniricul semnificând un mod de abstragere din contingent spre a accede în transcendent, singura cale de a atinge Absolutul.

Reveria melancolică din starea de veghe diurnă a Cătălinei se va prelungi în visul nocturn, în care luceafărul îi apare "esențializat" în oglindă. Cufundată "în vis", eroina aspiră spre o iubire imposibilă, simțindu-se atrasă fără putința de a i se împotrivi ("*De dorul lui și inima/ Și sufletu-i se împle*").

În starea onirică a fetei, luceafărul devine un zburător cu chip omenesc, singurul moment când comunicarea dintre cei doi protagoniști este posibilă: "*Iar ea vorbind cu el în somn,/ Oftând din greu suspină...*" Eroul nuvelei "Sărmanul Dionis", devenind călugărul Dan, încearcă să evadeze din realitatea neconvenabilă în care trăiește, străbătând, asemeni lui Hyperion, spațiul și timpul spre a ajunge la "doma" lui Dumnezeu. Întreaga aventură, "jocul" cu timpul și spațiul, metamorfoza, dedublarea, motive romantice de mare circulație, devenite la Eminescu trebuințe vitale în năzuința sa spre cunoaștere totală, se desfășoară în visul eroului.

În finalul idilei "Sara pe deal" ("*Ne-om răzima capetele-unul de altul/ Și surâzând vom adormi sub înaltul,/ Vechiul salcâm (...)*", întocmai ca în "Dorința" ("*Adormind de armonia/ Codrulvi bățut de gânduri*"), evaziunea din contingent în oniric reprezintă un mijloc de a accede prin eros în nemurire "*Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi.*"

4 Identificați particularitățile eminescianismului

Creația eminesciană polarizează și "sintetizează" eforturile de până atunci ale literaturii românești, luminând cu strălucire de luceafăr și propagând această aură poetică cu mult dincolo de marginile secolului. Cu alte cuvinte eminescianismul prefigurează modernitatea substanței și expresiei lirice românești din secolul XX, întocmai cum anticipase criticul junimist: "*Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă*

înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veșmântului cugetării românești ... ” (T.Maioreescu, “Eminescu și poeziile lui”).

Eminescianismul a devenit un concept definind “substanța” ce unifică literatura națională.

Care sunt principalele constante (particularități) ale eminescianismului?

a. Respectul față de limbă:

Absorbind spiritul și valorile expresive ale poeziei populare într-o sinteză artistică absolut originală, opera eminesciană a devenit “*expresia integrală a sufletului românesc*” (N.Iorga), căci, după propria mărturisire a poetului “*spirit și limbă sunt aproape identice*”.

Invenția verbală și metaforică, magia ritmului și muzicalitatea interioară a versurilor, sensibilitatea reflexivă își găsesc expresia într-un limbaj poetic insolit (plurale neobișnuite, acorduri gramaticale inedite, forme verbale inversate, rime surprinzătoare, sintaxă afectivă, etc.), limbaj care nu poate fi numit decât “eminescian”. Astfel, Eminescu a turnat “*în formă nouă, limba veche și-nțeleaptă*”.

b. Sentimentul tradiției

“*Trecutul e în mine și eu sunt în trecut*” mărturisea poetul care proiecta o grandioasă epopee dacică, “*o mitologie proprie românească*”. Înclinația spre mitologizare a poetului este vădită în imaginea Daciei legendare (“Sarmis”, “Gemenii”, “Memento mori”) și în fragmentele dramatice despre Mușatini (“Bogdan Dragoș”, “Mușatin și codrul”), ciclurile temporale având în vedere și personaje exemplare din contemporaneitate, precum Heliade, Avram Iancu sau Andrei Mureșanu. Proiectele sale vizând vârsta mitică și cea eroică a istoriei neamului erau menite a descifra misterele genezei și dăinuirii unui popor de al cărui trecut se simțea fascinat.

Preocuparea pentru mitologie românească, pentru păstrarea fondului prelatin de sursă dacică se va regăsi la Lucian Blaga, în timp ce G.Coșbuc sau O.Goga valorifică estetic dimensiunea națională a gândirii eminesciene.

c. Sentimentul dorului, definit de George Munteanu ca o “stare de alean și de elan prin care sufletul românesc își află, generație după generație, reazimul existențial”.

Exegetul menționat sublinia în studiul "Eminescu și eminescianismul" că datorită lui Eminescu am putut înțelege mai bine decât înainte că, pentru națiunea noastră, "dorul" e o formă de viață "*cu netemătoare deschidere spre cele ce vor veni, cu adânc omenească înțelegere a celor ce au fost*".

Trăirea în zarea "dorului" e o stare de suflet, "*o autentică îngemănare între luciditate și voință*", sentiment care ne singularizează întrucâtva între alte popoare.

d. O sensibilitate modernă

În această semnificație, eminescianismul poate fi identificat în prefigurarea unor atitudini estetice noi, între care ușor detectabile sunt simbolismul, expresionismul și existențialismul.

Pesimismul metafizic eminescian își va găsi ecoul în poezia de esență simbolistă bacoviană, în timp ce manifestarea protestatară violentă din "Scrisori(I-IV)" va reapare în "Noptile" macedonskiene.

Expresionismul, anticipat în opera eminesciană prin combustia interioară a trăirilor "trădând relațiuni cu cosmicul", va deveni formula estetică preferată de L. Blaga sau de Ion Barbu.

Lirica lui T. Arghezi va prelua năzuințele spre cunoaștere absolută cu chinuitoarele întrebări existențialiste din "Psalmi".

Rezonanțe ale eminescianismului au pătruns și în poezia contemporană, în acest sens, elocventă fiind lirica lui Nichita Stănescu. "*Poezia lui Eminescu răspunde unei neliniști mereu actuale, pentru că este de natură metafizică*" (Rosa del Conte).

5. Comentați versurile (...) din poezia "Sara pe deal"

Sugestii de comentariu:

· Concepută în epoca vieneză, este tipărită târziu în "Convorbiri literare", 1885, încadrându-se totuși în prima fază a poeziei erotice eminesciene, aceea a aspirației spre iubirea absolută, în peisajul protector al naturii eminesciene.

· Este o **idilă** cu elemente de **pastel**, momentul mult așteptat al întâlnirii cu iubita "sara", pe "deal", fiind evocat din perspectiva îndrăgostitului.

• Demersul liric este structurat în trei tablouri menite să gradeze emoția așteptării până în clipa fericită a revederii, spre a trăi plinar bucuria iubirii împărtășite.

• În primele două strofe, planul subiectiv (uman) se interferează cu cel obiectiv al naturii care se răsfrânge în sufletul îndrăgostiților ce-și transferă, la rândul lor, trăirile asupra ei. Perspectiva e panoramică, incluzând dimensiunea terestră ("pe deal", "turmele", "apele", "salcâmul" patriarhal) și cosmică ("stelele", "luna", "cerul").

• Dominante sunt la început imaginile auditive: melancolia serii, farmecul dureros al așteptării sunt sugerate prin tonalități muzical-nostalgice: "*jalea buciului*", "*plânsul apelor*" și mai apoi "*murmurul fluierelor*". Acestea se împletesc cu cele vizuale. Prin același transfer metaforic se realizează un paralelism natură (cosmos) – iubită (eros): luna își proiectează razele enigmatice asupra fetei, care, la rândul ei "*caută-n frunza cea rară*", "*stelele nasc umezi*" pe bolta cerului, asemeni gândurilor ce se adună sub bolta frunții. Epitetele atribuite elementelor cosmice sunt, de fapt, însușirile privirii ființei iubite ("*sfântă*" și "*clară*"), ale ochilor ei ("*umezi*").

• Următoarele două strofe aduc în prim plan universul rustic, patriarhal. Imaginile sunt percepute vizual, dar mai ales acustic:

"*Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână*", "*toaca răsună mai tare*", "*clopotul ... umple sara...*", sunete atât de familiare celor ce "*osteniți*" după o zi de muncă, se pregătesc pentru odihna nopții. Deasupra satului plutește parcă un aer de *sacralitate*. Acest cadru al stingerii treptate a ecourilor zilei este menit să sporească nerăbdarea îndrăgostitului, gradându-i emoția. În așteptarea clipei mult visate, "*sufletu-i arde-n iubire ca para*".

• Ultimele două strofe : preponderent este acum planul uman subiectiv. Interjecția repetată "*ah!*" și frecvența verbelor la viitor apropie momentul atât de râvnit al regăsirii "*cuplului mitic*" lângă salcâmul de pe deal.

• Aspirația spre iubirea absolută este relevată prin acea tendință de avântare a teluricului spre înalt: dimensiunea spațială "*pe deal*" delimitează pe îndrăgostiți de cei "*din vale*".

• Un rol aparte îl are imaginea "*înaltului și vechiului salcâm*",

simbol al statorniciei și al arhaicității; se sugerează că sentimentul erotic este același din totdeauna, guvernând existența umană.

- Reapare dorința specific romantică a îndragostiților eminescieni de a evada din real în oniric ("*vom adormi*"), ca un mijloc de a accede prin eros în nemurire, de a prelungi clipa în eternitate.

- Interogația din final relevă, pe lângă bucuria împlinirii unei aspirații, o ușoară undă de melancolie la gândul că totuși fericire este trecătoare. Astfel poezia se încheie în aceeași atmosferă de "*farmec dureros*" sugerată la început de cântecul buciumului și de plânsetul apelor.

- La nivel fonetic se observă efectele incantatorii ale vocalelor *u*, *â*, creând o anumită impresie de melancolie (vezi strofa unu), sau aliterația consoanelor *l* și *r*, sugerând o anumită fluiditate a imginii (vezi strofa a doua).

- Efectul muzical este produs și la nivel prozodic, datorită versului amplu de 12 silabe fixat într-o schemă neobișnuită de ritmuri: un coriamb, doi dactili și un troheu. Astfel realizat, versul eminescian este în perfectă consonanță cu vibrațiile sentimentului erotic.

6. Comentați versurile (...) din poezia "Revedere"

Sugestii de comentariu :

- Publicată în "Convorbiri literare", 1879, această poezie de inspirație folclorică (precum "*Ce te legeni*", "*La mijloc de codru*", "*Călin – file de poveste*") este o meditație filozofică pe tema efemerității ființei umane în antiteză cu eternitatea naturii (motive: "*fortuna labilis*", "*fugit irreparabile tempus*").

- Titlul sugerează revenirea poetului, după o lungă despărțire, pe meleagurile copilăriei, prilej de "*revedere*" a codrului atât de îndrăgit odinioară, și de reflecții melancolice asupra scurgerii ireversibile a timpului.

- Poezia are o alcătuire dialogată, structurându-se pe două planuri distincte : cel al omului, simbol al "*trecerii*" și cel al codrului (personificat), reprezentând, prin rotația ciclică a anotimpurilor, "*veșnicia*".

• De remarcat tonul familiar, cu care se adresează poetul, ca unui vechi prieten, codrului (personaj mitic) dezvăluind, pe de o parte, bucuria revederii, iar, pe de alta, adâncă tristețe determinată de oboseala înfruntării vieții și a timpului.

• Cea de a doua adresare conține parcă un ușor reproș: dacă peste tânărul de odinioară, acum devenit matur "*vreme trece, vreme vine*", codrul pare că "*mereu întinerește*".

• În primul său răspuns, interlocutorul poetului se arată nepăsător în fața "*treceții*", căci pentru el timpul este mereu același în neconținută sa rotație. În schimb, nu rămâne indiferent față de viața oamenilor pe care-i veghează și îi ocrotește.

• Prin cel de-al doilea răspuns al său, codrul își reafirmă impasibilitatea în fața vremelnice, mândru de tinerețea sa veșnică; epitele antinomice "*bună*" – "*rea*" evidențiază și mai pregnant această superioară nepăsare. El deplânge soarta omului căruia îi atribuie caracteristicile de "*schimbător*" și "*rătăcitor*", relevându-i astfel fragilitatea și vulnerabilitatea.

• Ultimele șase versuri amplifică antiteza dintre veșnicia naturii cosmice (marea, râurile, pustiurile, luna, soarele, izvoarele) în raport cu precaritatea destinului uman. "*Codrul face* – precizează G. Călinescu – *o teorie a spețelor veșnice*".

• Codrul, la Eminescu, apare, așadar, ca un simbol al permanenței și al stabilității, în contrast cu destinul uman supus perisabilității.

• Sursa folclorică a poeziei este susținută de tonalitatea elegiacă asemănătoare doinei, de care se apropie și prin stilul oral și prin structura prozodică (ritm trohaic, măsura de 7 – 8 silabe, rimele perechi).

7. Prezentări structura poemului "Luceafărul"

Statutul de capodoperă al "Luceafărului" este vizibil nu numai la nivelul profunzimii cugetării eminesciene și al desăvârșitei valori artistice, ci și sub raportul structurii, al compoziției.

Complexitatea de teme și motive a poemului se distribuie în două planuri de referință, aflate în raport antitetic:

1. planul universal – cosmic (macrouniversul), sfera Departelui căreia îi aparțin Hyperion și Demiurgul;

2. planul uman – terestru (microuniversul), sfera Aproapelui, reprezentată de Cătălina și Cătălin.

Acestei structuri bipolare îi corespunde o compoziție simetrică, de rigoare clasică, alcătuită din patru părți.

În prima parte, fiecare dintre cei doi protagoniști se simte fascinat de natura celuilalt. Ei se întâlnesc fie prin contemplare, fie direct în visul fetei, când metamorfozându-se, luceafărul "*pătrunde în odaie*".

Cele două planuri opuse, cosmic-uman, se interferează prin atracția reciprocă a fetei "*din rude mari împărătești*" și a "*luceafărului de sus*".

În partea a doua și a treia, planurile se separă.

Simultan cu inițierea fetei în jocul iubirii de către "*vicleanul*" Cătălin, scenă ce coboară pe cei doi pământeni pe treapta instinctualității erotice, se desfășoară zborul intergalactic al luceafărului în sferele cele mai înalte ale universului spre a-i cere divinității dezlegarea de nemurire. Cele două imagini aflate la poluri opuse sunt susținute perfect și din punct de vedere stilistic. Atmosfera familiară a cadrului terestru din partea a doua face ca limbajul să fie simplu, firesc, șagalnic, specific *stilului oral*, în timp ce cadrul exclusiv cosmic din partea a treia impune o atmosferă glacială, reflectată în tonul solemn, în *limbajul sentențios, gnostic* al Creatorului.

În partea a patra, atenția cititorului se mută din nou în planul terestru, dar în prezența lui Hyperion, al unui element ce aparține celuilalt plan, universal-cosmic. Numai că de astă dată interferența celor două planuri este doar aparentă, căci fiecare din protagoniști rămâne în spații total opuse : Cătălina în "*cercul strâmt*" al pământenilor, Luceafărul - în sfera sa infinită.

Din punctul de vedere al modului de structurare al demersului poetic întâlnim, ca și în capodopera populară "*Miorița*", o armonioasă sinteză între epic, liric și dramatic. În urma stilizării de către poet a basmului folcloric cules de germanul Kunisch, nu rămâne decât o vagă schemă epică, **poemul fiind eminamente liric**, încât pot fi descifrate elemente de compoziție și de expresie ale unor variate specii literare

precum : **elegia**, în evocarea de către Cătălina a amorului ei intangibil pentru luceafăr ("*Lucește c-un amor nespus / Durerea să-mi alunge / Dar se înalță tot mai sus / Ca să nu-l pot ajunge*"), **meditația filozofică** cuprinzând reflecțiile demiurgului cu privire la condiția umană vitregă ("*Ei numai doar durează-n vânt / deșerte idealuri / Când valuri află un mormânt / Răsar în urmă valuri*"), **pastelul** înfățișând splendorile naturii eminesciene ocrotitoare ("*Căci este sara-n asfințit / Și noaptea o să-nceapă / Răsare luna liniștit / Și tremurând din apă*"), **idila** cuplului de îndrăgostiți ("*O lasă-mi capul meu pe sân / Iubito, să se culce / Sub raza ochiului senin / Și negrăit de dulce*").

Categoria **dramaticului** are în vedere, pe de o parte, patosul trăirilor protagoniștilor, iar pe de altă parte succesiunea de scene dialogate dintre Cătălina și Cătălin, sau dintre Hyperion și Demiurg.

"*Poetul nepereche*" izbutește să confere astfel amplului poem romantic o structură perfect simetrică și echilibrată.

8. Interpretați sensurile alegorice ale poemului "Luceafărul"

Poemul "Luceafărul", capodoperă absolută a creației eminesciene dar și a literaturii române, reprezintă "*o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui M. Eminescu le-a produs mai înainte*" (T. Vianu).

Publicat mai întâi în "Almanahul Societății Academice Social-Literare "România Jună" din Viena, aprilie 1883, este reprodus de revista "Convorbiri literare" în același an, fiind introdus de T. Maiorescu în ediția princeps "Poezii", 1883. Având ca temă fundamentală *destinul tragic al omului de geniu în aspirația sa spre cunoaștere și iubire absolută*, poemul a constituit obiectul unor multiple interpretări, menite să releve semnificațiile simbolice complexe, constituite într-o subtilă alegorie.

Între exegeții de prestigiu ai capodoperei eminesciene reținem numele doar al câtorva : T. Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Perpessicius, G. Călinescu, T. Vianu, M. Eliade, D. Popovici, Vl.Streinu, Eugen Tudoran, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Șt.Munteanu, C.Noica, Rosa del Conte ș.a.

Majoritatea dintre ei consideră că poetul "tălmăcește" artistic doctrina schopenhauriană cu privire la geniu, înzestrându-și însă eroul nu numai cu atributele cunoașterii raționale, ci și cu o mare capacitate afectivă.

Însuși Eminescu notează pe marginea unui manuscris semnificația acestei alegorii. *"Iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici pe pământ nici e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc"*.

Fără îndoială că această interpretare va prevala asupra altora, fiind acceptată chiar și de Mircea Eliade: *"Poemul lui Eminescu prezintă drama eternă a geniului care atinge nemurirea, dar niciodată nu poate cunoaște norocul terestru"* ("Viața spirituală a românilor", 1943)".

În primul tablou, planul terestru căruia îi aparține fata "din rude mari împărătești" se interferează cu cel cosmic, al Luceafărului. Comunicarea dintre ei nu e posibilă decât în visul fetei, sugerându-se de la început incompatibilitatea dintre cei doi protagoniști de esență diferită.

Prea frumoasa "fată" este simbolul unei ființe pământești cu visuri înalte, înnobilită prin năzuința ei de dragoste pentru Luceafăr. Ea exprimă dorința dintotdeauna a omului de a-și depăși condiția limitată de muritor, de a transcende contingentul. Chemările ei pline de vrajă au o forță magică extraordinară care mișcă și stelele de pe cer.

Luceafărul, simbolul geniului însetat de cunoaștere și iubire, titanul revoltat împotriva imuabilității lumii, se lasă copleșit de "dorul ei". Rosa del Conte observa că drama celor doi este provocată de o dublă aspirație: *"a ceea ce e pământesc spre divin și a ceea ce e divin spre pământesc, simțită însă și ispășită cu patos foarte diferit..."* ("Eminescu sau despre Absolut").

Cele două întrupări ale Luceafărului, antitetice (cer – ape, noapte – soare), concretizate prin cele două chipuri opuse (înger și demon), dovedesc capacitatea infinită de sacrificiu a geniului (*"Din sfera mea venii cu greu"*), semnificând intensitatea pasiunii omului superior.

Incapabilă de a-și abandona propria condiție, ea îi cere în schimb Luceafărului sacrificiul suprem: dobândirea calității de "muritor", care să-l apropie de limitele ei firești. Hotărârea lui de a accepta și această

dorință neobișnuită exprimă jertfa absolută a astrului ce simbolizează Spiritul Pur.

În tabloul al doilea, cadrul este numai terestru, iar atmosfera familiară. Idila dintre Cătălin și Cătălina simbolizează repeciziunea cu care se stabilește legătura sentimentală între exponenții aceleiași lumi. Desigur Cătălin este inferior Cătălinei, nefiind tulburat de aspirații ce țin de transcendență, el este fericit dacă își împlinește dragostea în limitele pământești, iubirea pentru o fată "*din rude mari împărătești*" fiind pentru el, un simplu paj, cel mai înalt vis posibil.

În plan alegoric, se sugerează, prin această acceptare a fetei, *ruptura dintre ideal și real* și permanența nostalgie a omului după idealul pierdut, căci tânăra totuși nu poate uita "*dorul de luceferi*".

În tabloul al III – lea, spațiul este cosmic.

Zborul intergalactic al luceafărului spre divinitate (Demiurg) semnifică nu numai capacitatea omului superior de a se sacrifica, dar și drama geniului însetat de cunoaștere în dublu sens: afectivă și obiectivă (cunoașterea supremă prin iubire). Dorința lui Hyperion(hyper – eon = cel pe deasupra mergătorul) de a fi dezlegat de nemurire pentru "*o oră de iubire*" reprezintă și un act de răzvrătire titanică față de Creatorul Universului. Demiurgul, cum era și firesc, nu poate să-i îndeplinească dorința, căci Hyperion reprezintă *o parte a unui Tot*, și a-i întrerupe existența ar însemna nu numai provocarea unui dezechilibru al armoniei universale superior organizate, ci chiar propria-i anihilare. Totodată demiurgul îi dezvăluie condiția vitregă a muritorilor stăpâniți doar de soartă și noroc ("*Ei doar au stele cu noroc / Și prigoniri de soarte ...*") precum și instabilitatea sentimentelor umane ("*Și pentru cine vrei să mori / Întoarce-te te-ndreaptă / Spre-acel pământ rătăcitor / Și vezi ce te-așteaptă*").

În tabloul al IV-lea, cadrul este și terestru și cosmic.

Cuplul Cătălin - Cătălina apare în ambianța romantică a naturii eminesciene protectoare, într-o altă lumină decât cea frivolă din partea a doua, cea a profunzimii erotice, a pasiunii sincere. "*Îmbătată de amor*", Cătălina și-a găsit fericirea alături de Cătălin. Cea de-a treia invocare și ultima adresată luceafărului exprimă dorința ființei pământene de a-și prelungi bucuria împlinirii dragostei prin protecția unei "*stele cu noroc*".

Icoana nemuririi strălucitoare spre care aspirase odinioară va rămâne mereu îndepărtată.

Răpunsul final al Luceafărului "*Ce-ți pasă tie chip de lut / Dacă oi fi eu sau altul ? / Trăind în cercul vostru strâmt / Norocul vă petrece / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece*" relevă atitudinea orgolioasă a geniului, dar și condiția sa tragică : el a înțeles, după o tulburătoare experiență, diferențele fundamentale între două lumi *antinomice*: una trăind *starea pură a contemplației*, cealaltă starea instinctualității oarbe în "*cercul strâmt*" al norocului.

Iată cum sintetizează C. Noica simbolistica poemului : "*Lumea necesității și lumea contingenței nu s-a întâlnit. Dar s-au căutat. Și dacă Luceafărul se trage îndărăt în nefericirea sa de a fi "nemuritor și rece", lumea aceea de jos a învățat cu adevărat să-și ridice privirile spre el, sau către altul ca el, de parcă ar sta să spargă cercul cel strâmt, în care doar norocul o petrece*". ("Introducere în miracolul eminescian").

9. Prezentăți semnificația celor două metamorfoze ale Luceafărului din poemul cu același titlu

Cele două metamorfoze succesive ale luceafărului, antitetice, (cerape ; noapte-soare) din primul tablou, concretizate prin cele două chipuri opuse (înger și demon), dovedesc capacitatea infinită de sacrificiu a geniului ("*Din sfera mea venii cu greu..*"), semnificând intensitatea pasiunii omului superior.

Geneza celor două întruchipări este diferită.

Într-o **primă ipostază**, astrul se "*încheagă*" din contopirea a două simboluri aparținând lumii eterne (cerul și marea), ambele semnificând una din categoriile infinitului, **spațiul** : "*Iar cerul este tatăl meu / Și muma-mea e marea*". Fără îndoială că această metamorfozare i-a fost sugerată poetului de mitologia elenă, căci după Platon, la originea lucrurilor s-ar afla Cerul și Pământul.

În cea de-a **doua ipostază**, se naște din două elemente cosmice menite a se anula reciproc : "*Și soarele e tatăl meu / Iar noaptea-mi este muma*"). Soarele și noaptea, elemente ale temporalității care intră în alcătuirea celei de-a doua întruchipări, sugerează o altă categorie a infinitului: **timpul**. Această nouă metamorfoză are alte surse mitologice

Tatăl Luceafărului este de astă dată soarele, iar mama – noaptea. După Hesiod, Noaptea, zeița tenebrelor, fiica Haosului, este muma tuturor zeilor.

Cele două întrupări ale Luceafărului alcătuind două **portrete**, sunt o ilustrare a interferării planurilor : prin origine, tânărul ține de *lumea cosmică*, dar prin *înfățișarea umană* aparține *lumii terestre*. Dar ambele portrete, prin structura lor antitetică, dezvăluie o înfățișare stranie.

La **prima invocare** a fetei, luceafărul se aruncă în mare și , prefăcut într-un tânăr palid cu părul de aur și cu ochii scânteietori, purtând un "*vânăț giulgiu*" pe umerii goi și un toiag încununat cu trestii, pătrunde în "*cămara*" Cătălinei. **Imaginea angelică** a tânărului "*frumos*", "*cum numa-n vis / Un înger se arată*" o sperie pe fată, care presimte că acesta aparține unei alte lumi : "*Străin la vorbă și la port / Lucești fără de viață*".

Când peste câteva zile fata rostește din nou chemarea ei magică, Luceafărul dobândește o înfățișare de o **frumusețe demonică**, privirile fiindu-i de astă dată arzătoare : "*Pe negre vițele-i de păr / Coroana-i arde pare / Venea plutind în adevăr / Scăldat în foc de soare*". Tristețea și paliditatea personajului relevă hotărârea de a sacrifica totul iubirii ("*El vine trist și gânditor / Și palid e la față*")

O simetrie aproape perfectă se poate observa între prima și a doua metamorfoză a Luceafărului : "*La prima chemare a fetei, el se aprinde , și este cuprins de un elan de mișcare aruncându-se fulgerător în mare, la a doua se "stinge" dureros, iar în locul său rămâne să se rotească golul*" (M. Mincu, "Luceafărul").

Desigur este vorba aici și de o gradare a pasiunii. De fiecare dată Luceafărul îi **oferă fetei necuprinsul** : mai întâi **stăpânirea mărilor** cu ale sale "*palate de mărgean*" într-o lume eternă : "*Colo-n palate de mărgean / Te-oi duce veacuri multe / Și toată lumea în ocean / De tine o să asculte*". Dar această lume a purității oceanice pe care Luceafărul o înfățișează iubitei echivalează pentru ea cu moartea : "*Căci eu sunt vie, tu ești mort / Și ochiul tău mă-ngheață*". Apoi îi propune **stăpânirea cerurilor** " *O vin, în părul tău bălai / S-anin cununi de stele / Pe-a mele ceruri să răsari / Mai mândră decât ele*". De fiecare dată însă fata refuză . Omul de rând dominat de legile *implacabile* ale destinului său este incapabil să-și depășească propria-i condiție.

Antinomia romantică se menține în permanență la toate nivelurile semnificante. Noțiunile evocate de solemnele cuvinte ale luceafărului pe care fata le "aude" în somn definesc sintagme implicând concepte de timp și spațiu nesfârșit: "Sfera mea", "cerul", "marea", "luceafărul de sus", "palate de mărgean", "veacuri multe", "a mele ceruri", "cununi de stele".

În antiteză se sugerează lumea limitată a fetei de împărat : "colț", "cămară".

Înger sau demon, luceafărul este "*frumos*" în absolut. Aceasta este de fapt adevărata sa esență.

10. Relevați două ipostaze ale geniului în "Luceafărul"

La fel ca și în "Floare albastră", și în "Luceafărul" regăsim aceeași dualitate a trăirilor omului de geniu .

Acesta, potrivit concepției lui Schopenhauer, ca ființa superioară celorlalți oameni prin faptul că, având capacitatea de obiectivare, își poate depăși propria subiectivitate, *tinde spre cunoașterea absolută*.

Renunțând de cele mai multe ori la plăcerile pământești obișnuite oamenilor comuni, el aspiră, ca și Faust al lui Goethe, la o anumită fericire: aceea pe care ți-o poate oferi *cunoașterea totală* , revelarea esenței universului.

Dacă Faust este capabil pentru aceasta să-și vândă sufletul, Luceafărul este gata să renunțe la nemurire. Deși se simte fascinat de transcendent, de lumea cunoașterii absolute, geniul, care este totuși un om ce se bucură sau suferă, trăiește cu nestinsa nostalgie a împlinirii bucuriilor pământești simțindu-se atras, prin însăși natura umană, de contingent, de fericirea telurică.

Geniul nu poate fi însă fericit din cauza permanentei sale hiperlucidități. Schopenhauer consideră că "*melancolia care însoțește pe omul de geniu rezultă din împrejurarea că, cu cât este mai limpede inteligența care își răspândește lumina asupra voinței de a trăi , cu atât această voință înțelege mai bine mizeria condiției sale*".

Pornind de la aceste considerații , se pot disocia două ipostaze ale geniului , sugerate de exegeza călinesciană: **ipostaza dionisiacă** , plină

de exuberanță, când este hotărât să înfrângă orice piedică în avântul său de a-și desăvârși cunoașterea prin iubire și **ipostaza apolinică**, aceea de seninătate abstractă, din final, când trăiește dureroasa revelație în fața legilor vieții ce guvernează umanitatea.

In cea dintâi ipostază, tulburat de chemările patetice ale fetei "*din rude mari împărătești*", Luceafărul simte o neînfrântă atracție către ispitele pământești. Cunoașterea spre care aspiră este aceea referitoare la înțelegerea misterului sufletului uman. Lui Hyperion îi este necunoscut la început sentimentul iubirii de care se simte treptat atras ca de o vrajă de neînfrânt ce-i transfigurează "*existența*". De aceea nu ezită să părăsească "*sfera*" lui și să se metamorfozeze mai întâi din **cer și ape** și apoi din **noapte și soare**, dobândind chip uman, dar păstrându-și esența de ființă stranie, aparținând altei lumi pe care Cătălina o presimte ("*Și ochiul tău mă-ngheață*", iar mai apoi "*Privirea ta mă arde*").

Dar voința geniului și capacitatea sa de sacrificiu pentru un ideal nu cunoaște limite. Simțindu-se pătruns tot mai mult de fiorul necunoscut al iubirii, este hotărât să abdice de la condiția sa cosmică: "*Da, mă voi naște din păcat / Primind o altă lege / Cu veșnicia sunt legat / Ci voi să mă dezlege*".

Călătoria lui Hyperion spre Demiurg sugerează, de fapt, continuarea aventurii cunoașterii generată de neliniștea geniului însetat de absolut. Rugămintea adresată supremului stăpân al Universului constituie, în realitate, un act de răzvrătire titanică împotriva ordinei imuabile, prestabilite: "*Reia – mi al nemuririi nimb / Și focul din privire / Și pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire*".

Ideea de la care pleacă Eminescu este că geniul, înălțându-se în sfere spirituale, oricât de îndepărtate, nu poate rămâne izolat, el aspirând spre trăirea plenară a vieții, la comuniunea cu lumea *telurică* din care provine.

Cea de a doua ipostază, cea apolinică, de seninătate rece, este determinată de două cauze.

Prima o constituie răspunsul demiurgului care-i dezvăluie opoziția dintre nemurirea geniului și destinul efemer al muritorilor de rând, a căror existență este dominată doar de instinct și guvernată de noroc: "*Ei doar au stele cu noroc / Și prigoniri de soarte / Noi nu avem nici timp nici loc / Și nu cunoaștem moarte*".

A doua cauză este amara revelație pe care o trăiește însuși Hyperion, atunci când privind spre " *acel pământ rătăcitor*" și descoperind imaginea fericită a perechii pământene (Cătălina – Cătălin) împlinită prin iubire pasională, înțelege inutilitatea sacrificiului său.

Este din nou adânc tulburat, de astă dată însă de nestatornicia firii umane. Dezamăgirea se transformă în indiferență și în cele din urmă într-o atitudine olimpică de detașare impersonală: " *Trăind în cercul vostru strâmt / Norocul vă petrece / Ci eu în lume mea mă simt / Nemuritor și rece*".

11. Relevați două ipostaze ale femeii iubite în "Luceafărul"

Cele două ipostaze ale femeii iubite corespund naturii ei dilematice: fata se zbate în **aspirația sa către înalt**, în efortul de a-și depăși condiția terestră și **chemarea tiranică a pământului**. Ea trăiește o dilemă dramatică între **vis și realitate**. Dacă s-ar lăsa copleșită de visul ei iluzoriu de iubire pentru Luceafăr, l-ar pierde pe cel real, de împlinire prin dragostea pământească.

1. Prima ipostază este cea a tinerei care, parcurgând o tulburătoare criză erotică, **aspiră spre o iubire absolută**. Luceafărul este un produs al imaginației Cătălinei, o proiecție a visurilor ei erotice și va rămâne o permanentă năzuință.

Atracția fetei către luceafăr se produce în amurg, în momentul în care lumina se interferează cu întunericul. *Claustrarea ei în "cămara" palatului* i se pare o nefericire. Reveria melancolică din starea de veghe **diurnă** i se va prelungi în **visul nocturn**, în care astrul îi apare esențializat (în spirit platonian) în oglindă, unde imaginea dublată devine de două ori mai puternică: " *El tremura-n oglindă / Căci o urma adânc în vis / De suflet să se prindă*".

Cufundată " *în vis* ", eroina aspiră spre o iubire imposibilă; ea se simte atrasă prin iubire, spre nemurire: " *De dorul lui și inima / Și sufletu-i se împle*". În stare de veghe, ea doar contemplă Luceafărul; în stare onirică, luceafărul devine un duh, un zburător cu chip omenesc (înger-demon) a cărui înfățișare o sperie de fiecare dată pe Cătălina. Acest vis dă un sens existenței și devenirii umane, în genere.

"Alunecarea Cătălinei în vis echivalează, cu o plonjare în propriul eu – observă Marin Mincu – cel mai profund, acela care nu se lasă investigat de lumina zilei".

Comunicarea dintre cei doi protagoniști are loc de asemenea în somnul fetei: "Iar ea vorbind cu el în somn / Oftând din greu suspină:/ - O, dulce-al nopții mele domn, De ce nu vii tu? Vină! "

Aceasta îi cere Luceafărului să devină "muritor", adică să înceteze a mai fi doar o nălucă și să prindă contur omenesc, ieșind din lume esențelor și intrând în lume "fenomenală". Deși eroina recunoaște frumusețea atracției absolute pe care o posedă Luceafărul, totuși refuză să-l urmeze. Drama ei izvorăște din conștiința neputinței de a-și depăși condiția de ființă muritoare. Prin natura sa umană, mărginită, ea nu se poate ridica la înălțimea lui Hyperion. Dar năzuința către absolut rămâne o permanentă nostalgie. "În veci il voi iubi / Și-n veci va rămânea departe". Dorința Departelui îi va stăpâni mereu pe muritori, căci de câte ori privim seara astrul ce ne fascinează, simțim fiorul tulburător al absolutului.

2. Cea de a doua ipostază este cea a Cătălinei trăind plenar iubirea pământeană, și aceasta se petrece în planul real.

Fata "din rude mari împărătești" se distanțează treptat de ipostaza sa din lumea onirică: dacă "aventura" cu Luceafărul se petrece în vis, "jocul" spre care o ademenește Cătălin (nume omonim simbolizând similitudinea celor doi) este diurn. Acceptarea de către Cătălina a jocului iubirii senzuale, *fruste*, semnifică supunerea umană în fața unei legi implacabile, cea a iubirii menite să perpetueze viața. Cătălin îi propune, în fond, Cătălinei anonimatul vieții obișnuite, a vieții normale și raționale în care nu are a se amesteca "visul de luceferi": "Căci amândoi vom fi cuminți / Vom fi voioși și teferi / Vei pierde dorul de părinți / Și visul de luceferi". Cu alte cuvinte, pajul o trezește, cum remarcă G. Călinescu, la viața "speței", smulgând-o din criza puberală generatoare de vise.

Dacă în partea întâi a poemului Eminescu imaginează dragostea ideală, intangibilă la nivel uman, dar existentă totuși ca aspirație, în ultima parte ne înfățișează dragostea reală, ca împlinire. Această împlinire se face cu un semen al ei, iar sentimentul este trăit de astă dată

la cea mai înaltă potență umană. Idila *Cătălin – Cătălina* nu se mai petrece între zidurile palatului, ci în spațiile largi ale unei naturi exuberante, poleită de razele lunii și înmiresmată de florile teilor.

Dacă în primele două invocații, Luceafărul e chemat să-i lumineze viața, în cea de a treia și ultima oară este rugat să-i lumineze **norocul**. "*Ceea ce era la început valoare fundamentală, sigură ("viața") s-a dovedit a fi doar o valoare efemeră, deși cu aparențe de plenitudine ("norocul")*", (M. Mincu).

Momentul ales, același de la începutul poemului ("*sara-n asfințit*"), este cadrul eminescian obișnuit în care iubirea pământească e trăită intens, semnificând o abolire a visului în favoarea realității.

12. Prezentări tabloul cosmogoniei (geneza, extincția) din "Scrisoarea I"

Cele cinci "Scrisori" eminesciene sunt construite pe conflictul dintre "real și ideal", meditația împletindu-se cu satira socială : condiția omului de geniu într-o societate mărginită ("Scrisoarea I"), pervertirea artei într-o formă a demagogiei politice ("Scrisoarea II"), decăderea morală a societății contemporane (Scrisoarea III), superficialitatea femeii în trăirea sentimentului de iubire ("Scrisorile IV și V").

"Scrisoarea I", poem filozofic de factură romantică, apărut în "Convorbiri literare", 1881, are la bază două teme fundamentale pentru creația eminesciană: *cosmogonia* și *problematica omului de geniu*, ambele subordonate supratemei dominante, cea a timpului care macină totul.

Sursele filozofice ale cosmogoniei eminesciene sunt "Imnul Creațiunii" din textele literaturii indice "*Rig-Veda*", "Poemul naturii" de *Lucrețiu*, teoria cosmogonică a lui *Kant* bazată pe ideea apariției și dispariției sistemelor cosmice în mișcarea nesfârșită a universului, concepția lui *Pitagora*, potrivit căreia sâmburele genezei îl constituie punctul ș.a.

Prima parte a poemului pune în contrast aspectul fizic sărăcăcios și nevolnic al "*bătrânului dascăl*" (geniu în ipostaza savantului) cu imensa lui capacitate intelectuală : "*Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic / Universul fără margini e în degetul lui mic*".

Cosmogonia eminesciană are trei momente descifrate cu atenție de "*cugetătorul*" aplecat asupra misterelor lumii : Facerea, Evoluția, *Extincția*.

Retrospectiva *Facerii* debutează sub semnul întrebărilor retorice asupra haosului de dinaintea începuturilor Universului, când "*ființa*" nu era încă desprinsă de "*neființă*": "*Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?*"

Răspunsul aduce o imagine a increatului plasticizată prin două metafore : la începuturi era "*un întuneric ca o mare fără-o rază*" și "*stăpânea eterna pace*". Sâmburele genezei îl constituie **punctul**: "*Dar deodat-un punct se mișcă ... cel dintâi și singur, / Iată-l / Cum din chaos face mumă iară el devine Tatăl*".

Miraculos și privilegiat în geneza eminesciană, *punctul care începe mișcarea face cu puțință creația*. Haosul este prefăcut în "mumă" iar el, punctul, devine **Tatăl**, "*Stăpânul fără margini peste marginile lumii*".

Din acel moment începe **Evoluția** : negura eternă se desface în fâșii, de atunci răsare luna, soarele, căci toate "*vin din sure văi de haos*", fiind "*atrasede de un dor nemărginit*". După Schopenhauer, acest "*dor nemărginit*" este interpretat ca "*voința de a trăi*", aspirație obscură, irațională căreia i se datorește persistența lumii. În acest univers infinit se găsește și lumea pământească "*o lume mică de se măsură cu cotul*".

Urmează viziunea **Extincției**, a stingerii universale, a prăbușirii cosmice realizate prin aceleași tipuri de plasticizări metaforice : soarele "*se-nchide ca o rană printre norii întunecoși*", *planeții îngheață* " și *s-azvârl rebel în spaț*", "*catapeteasma lumii se înnegrește*", "*timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie*", totul căzând în "*noaptea neființei*", când reîncepe "*eterna pace*".

Referindu-se la subtilitățile stilistice ale pasajului Cosmogoniei, Tudor Vianu remarca : "*Citim și astăzi versurile acestea cu uimirea cu care le-am parcurs întâia oară, urmărind seria ei eclatantă de antiteze, obținute prin negarea cuvântului anterior prin particula negativă (ființă, neființă; pătruns, nepătruns), prin varierea diatezei (nu s-ascundea, era ascuns), prin alternarea modurilor (de văzut, s-o vază), prin derivarea deosebită a aceleiași rădăcini (împăcată, pace)*"



Grandiosul tablou al genezei cosmice (viziune titanică asupra începuturilor, evoluției și sfârșitului universului) reprezintă cadrul contrapunctic al unei satire sociale, vizând condiția vitregă a omului de geniu într-o societate potrivnică.

Comentează versurile:

*"Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară.
Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,
Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate.
Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții."*

(Scrisoarea I)

Fragmentul reprezintă finalul "Scrisorii I", final care reia simetric imaginea gransdiosului peisaj nocturn de la începutul poemului, cu celebra invocare a lunii, astrul tutelar al universului cosmic și terestru.

Cu totul remarcabil este efectul epitetului metaforic "lumina ta fecioară" conferind întregii imagini o puritate ireală menită să estompeze mizeria naturii umane.

Această secvență lirică reliefează antiteza dintre eternitatea universului ("pustiuri", "codri", "valuri", "mări") și efemeritatea oamenilor, cu toții aflați sub puterea "sorții". Se insinuează motivul deșertăciunii ("vanitas vanitatum et omnia vanitas") ca efect al identității oamenilor (indiferent de rang sau avere) supuși aceluiași destin ("deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții").

Sugestia necuprinsului se conturează prin repetiții și enumerații ("mii pustiuri", "mii de oameni", "câți codri", "câte mii") toate laolaltă accentuând senzația dezmărginirii spațiale.

13. Relevați aspectele de satiră din "Scrisarea I"

Grandiosul tablou al genezei cosmice (viziune titanică asupra începuturilor, evoluției și sfârșitului universului) reprezintă cadrul contrapunctic al unei "satire sociale" menită să reliefeze condiția vitregă a omului de geniu într-o societate marcată de slăbiciunile general umane, mereu aceleași.

Satira eminesciană vizează, de fapt, două aspecte esențiale :

1. micimea și nimicnicia lumii, mizeria morală și intelectuală;
2. incapacitatea oamenilor comuni de a înțelege geniul, în năzuința lui spre cunoașterea absolută.

1. Aspectele variate ale unei **lumi apăsate de propria-i micime** sunt surprinse chiar de la începutul poemului, când astrul tutelar al nopții dezvăluie superficialitatea (*"Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr"*), ori setea de putere (*"Iară altu-mparte lumea de pe scândura tarăbii"*).

Oamenii, prin condiția lor efemeră, nu sunt decât *"Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul"*, alcătuind *"microscopice popoare"* ce se agită într-un vuiet zădarnic, amăgindu-se că vor stăpâni lumea. Totul e însă deșărtăciune, căci acest univers uman îngust nu este decât *"o clipă suspendată"*. În raport cu soarta schimbătoare (*"fortuna labilis"*) a naturii umane, zbaterea omenirii cu preocupările ei mercantile pare ridicolă : *"Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfărâmi... orice-ai spune / Peste toate o lopată de țărână se depune"*.

Se ajunge astfel la niște meditații precum identitatea de destin a tuturor oamenilor : *"Unul e în toți precum una e în toate"* și identitatea oamenilor în fața morții *"Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții, / Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții"*.

2. Cel de-al doilea aspect de satiră socială vizează **neputința oamenilor mediocri de a înțelege omul superior**, care trăiește în spirit, în zonele abstracte, transcendente.

O societate bântuită de patimi, cu preocupări mărunte, nu va fi interesată de gândirea omului de geniu (*"Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost / O să-și bată altul capul s-o pătrunză cum a fost ?"*), ci de *"Toate micile mizerii unui suflet chinuit"*. Incompetența și nepăsarea, dezorientarea și reaua-credință vor conduce la ignorarea operei creatorului, totul rezumându-se la *"biografia subțire"*, căreia îi vor găsi *"pete multe, răutăți și mici scandale"*, deoarece numai *"Astea toate te-apropie de dănșii... Nu lumina / Ce în lume-ai revărsat-o ..."* Cel mult, vreun *pedant* i-ar mai putea cerceta *"aticismul limbii"* din cărțile-i uitate.

Imaginea unor funeralii organizate cu falsă solemnitate oferă din nou poetului prilejul să-și îndrepte săgețile satirei asupra nimicniciei omenești. Acest moment constituie doar un prilej de discursuri ipocrite și de laudă interesată : *"Iar deasupra tuturor va vorbi vreun mititel / Nu slăvindu-te pe tine ... lustruindu-se pe el"*.

Nemurirea gloriei e o iluzie, căci posteritatea deformează totul.

Față de superbia nemărginirilor cosmice, microcosmosul omenesc apare neînsemnat, bântuit de furtuna egoismelor și a patimilor distrugătoare.

14. Condiția omului de geniu din poezia "Glossă"

Publicată în volumul "Poezii", ediția princeps din 1883, îngrijită de T. Maiorescu, "Glossa" eminesciană se încadrează, ca și "Luceafărul", între marile creații ale literaturii române și universale. Ea aparține liricii filozofice având ca temă *meditația asupra condiției omului superior, în raport cu societatea*; supratema este *timpul* cu motivele cunoscute : *"fugit irreparabile tempus"* (timpul fuge ireversibil), *"fortuna labilis"* (soarta schimbătoare), *"vanitas, vanitatum"* (deșertăciunea, deșertăciunilor). Datorită abundenței de accente satirice, "Glossă" este considerată de G.Călinescu o *"capodoperă a satirei ideologice"*.

Este o **poezie gnostică** (exprimă păreri, sentințe) cu **formă fixă** (alcătuită dintr-un număr de strofe egal cu numărul versurilor din prima strofă), având ca sursă de inspirație filozofia indică, stoică și schopenhaueriană. Discursul liric gravitează în jurul condiției omului de geniu care, datorită structurii sale de excepție, este nevoit să se sustragă lumii mediocre în care trăiește omul comun. În esență întreaga poezie pledează pentru **atitudinea stoică, de detașare olimpică** față de vâltoarele vieții, singurul țel al existenței omului superior fiind **ataraxia** (deplina liniște sufletească) seninătatea absolută. În sprijinul acestei pledoarii, poetul valorifică idei filozofice exprimate în **stil aforistic** : *timpul mereu același se scurge ireversibil, neaducând nimic nou ("Vreme trece, vreme vine / Toate-s vechi și nouă toate")*, existența umană

rămâne și ea neschimbată ("*Și de mii de ani încoace / Lumea-i veselă și tristă*"), această existență trebuie privită ca o scenă de teatru, pe care oamenii jucând mereu aceleași roluri sunt efemerii ("*alte măști, aceeași piesă*"), realitatea este doar o iluzie, unica certitudine fiind doar clipa prezentă ("*Tot ce-avem ori o să fie / În prezent le-avem pe toate*").

Atitudinea estetică a poetului nu încorporează însă aici ideea horatiană a îndemnului la trăirea din plin a clipei, ci sugerează mai degrabă zădărnicia oricărui efort de mai bine, abstragerea din prezent și adoptarea unei indiferențe totale, ca semn al unui adânc dispreț față de lumea în care trăiește. Este drama pe care o întâlnim și în "Luceafărul", constând în **reprimarea stoică a suferințelor determinate de dezamăgire**, și refugiul într-un fel de înțeleaptă resemnare.

Omul de geniu ajunge la liniștea sufletească mult râvnită doar prin autocontemplație ("*Tu așează-te deoparte / Regăsindu-te pe tine*"), prin izolarea de lume în scopul evitării suferințelor ("*De te-atingi, să ferii în lături / De hulesc, să taci din gură*"), prin neimplicare ("*Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui*"). Pentru a adopta o astfel de detașare, geniul trebuie să se lase condus numai de rațiune, de "*recea cumpănă-a gândirii*".

Apelul la luciditate constituie un mod subtil de a refuza o societate incapabilă să-și aprecieze valorile spirituale. "*Încercarea de obiectivare, perfectă în aparență a poetului, prin folosirea aceluia TU destul de impersonal, nu izbutește să calmeze decât discret expresia suferinței, protestul filozofic al ființei superioare înnăbușită de o lume mediocră, în care nu se poate integra*" (Zoe Dumitrescu-Bușulenga).

Deși lirismul este de factură romantică, totuși poezia dobândește un aspect clasic, datorită formei lapidare a limbajului gnostic, a stilului armonios și a limpezimii desăvârșite.

Referindu-se la această poezie, istoricul literar Dumitru Popovici făcea următoarea remarcă : poetul este "*un Hyperion condamnat să rămână în societate și să își determine poziția în complexul raporturilor sociale*".

15. Comentați versurile (...) Din "Odă (în metru antic)"

Sugestii de comentariu:

Publicată în ediția "Maiorescu" a vol. "Poezii" din 1883, această poezie reprezintă o *odă dedicată geniului însingurat*, "mistuit" de idealurile sale, odă cu evidente elemente de meditație filozofică.

➤ Subtitlul relevă tehnica originară a odei antice, specie lirică cu o construcție prozodică specifică; "*metrul antic*" este lipsit de ritmurile silabice obișnuite, precum și de rima finală; Eminescu recurge la *strofa safică* (de la numele poetei Sapho care a trăit la începutul secolului al VI-lea, creatoarea unei structuri metrice speciale) construită din patru versuri dintre care trei sunt endecasilabe (alcătuite din 11 silabe) iar ultimul un vers adonic (din 5 silabe), ritmul combinând în mod ingenios troheul cu dactilul.

➤ Structura compozițională este alcătuită din cinci asemenea strofe, procedeul artistic ce ordonează discursul liric fiind *oximoronul* ("*dureros de dulce*", "*voluptatea morții*"), prezent atât în structura versurilor, cât și în organizarea antitetică a imaginilor.

➤ De remarcat *factura duală a temei* acestei creații dispusă pe două planuri antitetice, cel *transcendent*, al cunoașterii absolute spre care năzuiește poetul, și planul *contingent*, al existenței telurice. Se subliniază astfel structura complicată a omului de geniu, care, deși tinde spre revelarea esențelor universului, evadând în lumea ideilor abstracte, trăiește totuși cu nostalgia permanentă a fericirii pământești, a muritorilor de rând. Din acest punct de vedere *Oda* se apropie de *Luceafărul* sau de *Floare albastră*.

● **Prima strofă;** Aflat la începutul existenței, tânărul poet nu are conștiința morții: "*Nu credeam să-nvăț a muri vreodată*". Alăturarea celor trei verbe (la moduri diferite) obligă la acceptarea gândului trecerii în neființă, gând cu care "te înveți" pe zi ce trece. Este conturată apoi ipostaza romantică a geniului "înfășurat" în mantia-i, "*cu ochii visători/ la steaua/ Singurătății*".

● **Strofa a II-a** evocă "întâmplarea" care i-a tulburat poetului starea de seninătate apolinică, propice contemplației: este invadat pe neașteptate de un sentiment necunoscut, sentimentul iubirii trăit cu atâta intensitate ("dureros de dulce"), încât: "Până la fund băui voluptatea morții/ Neîndurătoare"; așadar însuși erosul reprezintă o treaptă inițiatică spre neființă.

● **Următoarele două strofe** au menirea să adâncească starea de derută a poetului.

Pentru a releva nemaiîntâlnita forță a acestui sentiment Eminescu recurge la imagini hiperbolice. Chinul său lăuntric ("*Jalnic ard de viu*") este la fel de sfâșietor ca și chinurile morții prin care au trecut centaurul Nessus ucis cu o săgeată otrăvită, ori însuși "Hercul" arzând de viu în cămașa morții (aluzie la felul în care a murit eroul în urma perfidei răzbunări a lui Nessus).

➤ Sentimentul erotic devine atât de înrobitor, încât provoacă neputința eului liric de a se mai putea elibera de această devastatoare stare dionisiacă: "*Pe-al meu rug mă topesc în flăcări.*"

Interogația retorică "*Pot să mai re-nviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?*" exprimă și speranță și îndoială, eul liric tânjind după seninătatea contemplativă de dinainte.

● **Strofa finală** culminează cu rugămintea deznădăjduită a poetului de a se smulge de sub vraja erosului ("*Piară-i ochii tulburători din cale*") spre a se regăsi pe sine. Acceptă de astă dată ideea morții, în speranța că va putea redobândi starea de dinainte:

"*Ca să pot muri liniștit, pe mine*

Mie redă-mă!"

"*Odihna visată a morții, odihnă refuzată lui Hyperion (pentru că nu aparținea condiției umane) poate fi recăpătată la nivel individual prin reîntoarcerea în sine.*" (I.Negoîtescu)

IV. ALEXANDRU MACEDONSKI

1. Evidențiați elementele romantice în poemul "Noaptea de decembrie" de Al. Macedonski

Poemul "Noaptea de decembrie", scris în 1901, reprezintă o sinteză originală între tradiția romantică și elementele novatoare ale simbolismului.

Una dintre temele predilecte ale poeziei romantice este condiția dramatică a geniului în aspirația lui permanentă spre absolut, abordată la noi mai întâi de M. Eminescu, în "Luceafărul", apoi, în viziuni estetice specifice, de către Al. Macedonski ("Noaptea de decembrie") și Șt. Augustin Doinaș ("Mistrețul cu colți de argint"). I. Rotaru remarcă: *"și prin baza tematică ideologică, dar și prin realizarea artistică, "Noaptea de decembrie" reprezintă pentru Macedonski ceea ce reprezintă "Luceafărul" pentru Eminescu, oricât de mare ar fi deosebirea dintre cei doi poeți"*.

Fiecărei părți a discursului liric macedonskian (I - imaginea creatorului, II - motivul inspirației, III - drumul spre idealul absolut) îi corespunde câte un element reprezentativ pentru estetica romantică.

1. Relevantă este mai întâi **atmosfera** în care ne apare poetul izolat și neînțeles (*"trăsnit stă de soartă"*), claustrat într-un mediu natural ostil: noaptea, cu luna rece, într-o cameră *"pustie și albă"* în plină iarnă, când totul este înghețat. Între frământările sale lăuntrice și zbuciumul naturii există o concordanță deplină (*"Urgia e mare și-n gându-i și-afară, / Și luna e rece în el, și pe cer"*). Tânărul poet se află într-o stare de reverie romantică, visând către idealul său intangibil, în timp ce *"luna-l privește cu ochiu-oțelit..."*.

2. **Trecerea din universul real în cel oniric** are loc în cea de-a doua parte a poemului ce cuprinde *"motivul inspirației"*. Din focul vetrei, ce abia mai pâlpâie întreținând starea de visare a poetului *damnat*, izbucnește *mefistofelic* *"flacăra vie"*, ce se transformă într-un arhanghel al inspirației (*"Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci"*). Sub efectul

inspirației care acționează ca o forță magică, are loc transfigurarea realității, poetul uitându-și definitiv condiția umană. Se realizează astfel ieșirea din real și proiectarea în vis, în fantastic, motivul dedublării umbrei din nuvela "Sărmanul Dionis" fiind înlocuit aici prin evadarea spiritului din trupul *mortificat* al poetului, spirit ce se va metamorfoza într-un tânăr *emir* din Bagdad, nerăbdător să pornească în căutarea himerei sale. În acest mod, poetul, prizonier al unei realități ostile, încearcă să se salveze prin vis.

3. Antiteza este dominantă în partea a treia a poemului, ce evidențiază parabola setei absorbante de ideal, de perfecțiune, întruchipată de cetatea sfântă a musulmanilor, Meka. În aceeași direcție se îndreaptă și emirul și un drumeț "*pocit*". Cele două portrete sunt contrastante: în timp ce prințul din Bagdad este bogat, puternic, strălucitor ("*E tânăr, e farmec, e trăsnit, e zeu*"), celălalt "*Mai slut e ca iadul, zdrențos și pocit / Hoit jalnic de bube*"). În timp ce primul își urmează drumul fără a se abate ("*Și el naintează - și cale e dreaptă / E dreaptă - tot dreaptă - dar zilele curg*"), cel de-al doilea "*drumu - ocolește mai mult - tot mai mult*", în timp ce emirul are în final viziunea "*Mekăi cerești*", murind "*sub jarul pustiei*", cerșetorul slut pătrunde în Meka pământească. Desigur că această alegorie bazată pe antiteza romantică își propune să ilustreze, pe de o parte, contrastul dintre real și ideal, pe de altă parte, *revolta creatorului condamnat să trăiască într-o lume fără orizont*, fascinat de mirajul său artistic, fără a și-l vedea vreodată împlinit.

2. Evidențiați elementele simboliste din poemul "Noaptea de decembrie"

Deși prin structura sa temperamentală Al.Macedonski este un tumultuos romantic, totuși, ca artist, se arată mai deschis decât contemporanii săi spre modernitate, manifestând o receptivitate declarată în primul rând pentru simbolism, fără a fi străin nici de experiența parnasianismului.

Primul teoretician al simbolismului în literatura română, Al.Macedonski nu putea să nu fie el însuși înrâurit de această orientare

estetică. Ea se vădește în "Noaptea de decembrie", atât *la nivelul substanței alegorice*, cât și prin *virtuozitatea versificației*, ori prin *sugestiile cromatice*.

1. Alegoria macedonskiană are la bază o sumă de simboluri care nu îndeplinesc exclusiv funcția de a sugera ca la simbolistii propriu-ziși, ci mai mult pentru a materializa o idee sau o atitudine lirică, cum se întâmplă frecvent la poeții romantici. Astfel, emirul reprezintă spiritul superior capabil de sacrificiul suprem pentru împlinirea aspirației sale, în timp ce Meka, cetatea sfântă - idealul absolut al desăvârșirii umane spre care se îndreaptă și "*drumețul pocit*", omul dispus la orice compromisuri. Calea dreaptă este un simbol etic semnificând cinstea, corectitudinea, drumul ocolit - lașitatea, necinstea, iar pustiul - privațiunile, calvarul pe care este obligat să-l străbată cel ce nu vrea să se abată de la calea cea dreaptă.

2. I. Rotaru remarca "*Fără a fi realizat poezie simbolistă propriu-zisă integrală, poetul "Noptilor" n-a abdicat nici un moment de la sugestia muzicală a cuvintelor*". Despre o anumită magie a potrivirii cuvintelor la Macedonski vorbise mai înainte T. Vianu, care arăta că unul din secretele acestei magii ar consta în *tehnica refrenului*, precizând că: "*Structura unor astfel de poeme este esențial muzicală*". Întâlnim astfel **repetiții propriu-zise**, adică reluarea identică a versurilor pentru sublinierea unei stări, a unui moment a unei reacții:

Ex. "Și luna-l privește ochiu-oțelit";

"Și luna e rece în el, și pe cer";

"Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul", există și alt tip de repetiție, în care reluarea aduce și o ușoară modificare a textului:

"Și tot nu s-arată năluca sublimă"...;

"Și tot nu s-arată cetate de vise";

"Cetate de vise departe e încă";

Alteori repetițiile sunt orchestrate subtil, devenind variațiuni ale aceleiași idei poetice:

"Și el naintează - și calea e dreaptă -

E dreaptă - tot dreaptă - dar zilele curg

Și foc e în aer, în zori și-n amurg

Și el naintează - dar zilele curg

.....

Și tot naintează sub flăcări de soare".

Desigur se poate vorbi și de o anumită **tehnică a leitmotivelor**. Uneori se repetă și cuvintele-cheie precum "*emirul*", "*Bagdadul*", în scopul creării unei anumite rime interioare, sau pentru a contrapuncta un cuvânt ce polarizează semnificațiile poemului: de ex. cuvântul "*Meka*" este reluat, prin această tehnică a *contrapunctului*, prin metaforele "*alba nălucă*", "*alba cetate*".

Analizând diversitate tipurilor de repetiții (în aceeași strofă, sau de la vers la vers, la începuturi de vers sau în finalurile de vers) se poate remarca, într-adevăr, o complexă tehnică *sui generis*, "*încât întreaga compoziție este făcută dintr-o alternanță de refrene...*" (T.Vianu).

3. Un rol important în simbolistica macedonskiană îl au **sugestiile cromatice**: câmpia este "*pustie și albă*", viscolul "*albastru*", luna privește cu "*ochi oțelit*". Aceste nuanțe glaciale apar în contrast cu cele menite a sugera opulența Bagdadului cu "*cer galben și roz ce palpită*", sau cu "*poiana de roze și crini*". Desigur predilecția pentru flori și pietre prețioase ("*Și el e emirul, și are-n tezaur / Movile înalte de-argint și de aur*") poate fi interpretată din perspectiva simbolistă numai în măsura în care se urmăresc efectele corespondențelor din planul exterior în cel sufletesc al eroului, ce nu se lasă ispitit de fastul din juru-i, câtă vreme nu-și găsește liniștea lăuntrică.

Un efect dominant îl au în ultima parte a poeziei **roșul și albul**. Drumul în "*pustie*" este zugrăvit prin folosirea gamei variate de nuanțe cromatice specifice arșiței ("*jarul*", "*flacără*", "*sânge*", "*cer roșu*", "*roșii movile*", "*roșu de sânge*"), în timp ce idealul râvnit, ce se îndepărtează mereu este învăluit în strălucirea **albului**: "*Și albele ziduri lucesc-strălucesc*", "*alba cetate*", "*alba nălucă*".

Aceste procedee de factură simbolistă se împletesc armonios cu elementele romantice, conducând la realizarea unui poem original, în care opoziția dintre planul concret și cel ideal apare permanent subliniată prin mijloace artistice tot mai apropiate de noile experimente estetice.

3. Condiția geniului în poemul "Noaptea de decemvrie"

Geniul din poemul macedonskian în *dubla ipostază*, mai întâi a *poetului damnat* și apoi a *emirului din Bagdad*, își subordonează întreaga existență împlinirii unui ideal.

Motivul condiției geniului poate fi urmărit în cele trei momente diferite, corespunzătoare structurii poeziei.

La început îl întâlnim pe **poetul contemplativ** și singuratic în **conflict cu realitatea vitregă**, "*trăsnit de soartă*", într-o lume agresivă, pe care o refuză. De aceea, în secvența următoare apare motivul evaziunii în vis; inadptabil realității în care trăiește, geniul își creează un univers compensatoriu, expresie a refugiului într-o libertate imaginară, spre a se salva de concretul imediat, ce înseamnă o continuă sursă de suferință.

În consecință, poetul **alunecă prin "inspirație"** într-un plan oniric, într-un spațiu simbolic, metamorfozându-se în chipul unui emir din mirificul Bagdad.

Dar geniul nici în această nouă ipostază nu se poate împăca, în ciuda fabuloaselor bogății, cu o existență larvară, mediocră. El **refuză condiția umană limitată**, preferând răul de natură existențială, simbolizat de pustiul plin de capcane și suferințe.

Așa cum destinul lui Eminescu este prefigurat în Luceafăr, tot așa emirul din "Noaptea de decemvrie" îl reprezintă pe Macedonski însuși, orgolios peste măsură, și încrezător în steaua lui de mare poet.

Dar în timp ce Hyperion, în final, este condamnat la o senină și amară singurătate, emirul va sfârși prin moarte, nu fără a avea pentru un moment viziunea amăgitoare a "*Mekăi cerești*", himera după care a alergat până la capăt.

De aceea G.Călinescu consideră "Noaptea de decemvrie" "*poemul delirant al mirajului*".

Este superbă **acea candoare a omului de geniu** care, în drumul său spre Absolut, decide să nu se abată cu nici un pas de la "*calea cea dreaptă*", respingând orice compromisuri. Drumul său inițiativ este parcurs cu înrâncenare. Forța de rezistență morală izvorăște din **credința nestrămutată în izbândă**, chiar dacă imaginea Mekăi pare o

"fata morgana", de care, cu cât te apropii, cu atât mai mult aceasta se îndepărtează. Dacă însă cetatea sfântă reprezintă un ideal de perfecțiune care transcende toate bucuriile pămânesti obișnuite, atunci ea nu poate fi atinsă decât de către acela care întrunește condiția spirituală necesară.

Interpretat ca o artă poetică, poemul evidențiază condiția creatorului care trebuie să fie în concordanță cu "*poezia pură*", spre care aspiră. Creatorul simte că trebuie să-și urmeze destinul, căci o ciudată și irezistibilă forță lăuntrică îl împinge mereu înainte:

*"Spre Meka-l răpește credința - voința,
Cetatea preasfântă îl cheamă în ea
Îi cere simțirea, îi cere ființa,
Îi vrea frumusețea - tot sufletu-i vrea"*

Emirului, ce moare sub "*jarul pustiei*", i se revelă pentru o clipă "*Meka cerească*".

El se va stinge cu această ultimă imagine immortalizată pe retina ochilor.

Este condiția tragică a geniului ce aspiră mereu spre Absolut, rămânând cu nostalgia împlinirii idealului său.

"Geniul din poemul macedonskian trăiește drama lucidității exacerbate, drama celui sfâșiat între cele două planuri, ideal și real, etern și temporal, spiritual și trupesc, antagonisme traduse într-o poezie fundamental tragică." (A. Marino)

4. Comentați fragmentul final din poezia " Noapte de decembrie":

*"Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie
De lupi care urlă - ș-acea sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă
Și-acea izolare, ș-acea dezolare
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare..."*

Sugestii de comentariu:

Aceste versuri finale conferă o perfectă simetrie poemului din punct de vedere compozițional. De asemenea, în plan simbolic, alegoria

real-imaginar-real are o structură unitară; revin imaginile dezolante ale unui univers pustiu, sfâșietor, cu care debutase poemul.

Spre a pătrunde în "*cetatea de vise*", sedus de mirajul său, poetul este capabil să înfrunte "*pustia*", adică viața socială ostilă, să înfrunte "*lupii care urlă*", dușmănia invidioșilor și însăși moartea ("*luna cea rece*"), fără a abdica însă în nici un chip de la rectitudinea morală ("*calea cea dreaptă*").

"*Meka cerească*" presupune și existența Mekăi "*pământești*", pe sub poarta căreia va trece drumețul "*pocit*".

Dar "*Meka cea mare*" este o suprarrealitate, este de esență metafizică, este idealul spre care a râvnit emirul; un asemenea ideal nu poate fi atins prin vicleșug și ocolișuri. Perfecțiunea absolută este un miraj către care nu îndrăznește să aspire decât cel ce se purifică prin asceză, pregătit fiind de sacrificiul suprem.

5. Comentați versurile (...) din poezia "Rondelul rozelor de august"

Sugestii de comentariu:

- *Rondelul* este o poezie cu *formă fixă* (alcătuită din trei catrene și un vers independent) în care primele două versuri trebuie să fie identice cu versurile 7 și 8, iar versul de început să fie repetat în final.

La noi, rondelul pătrunde din literatura franceză în ultimul deceniu al secolului trecut, fiind cultivat cu precădere de Al.Macedonski (vol. "Poema rondelurilor", 1927).

Teoreticianul și promotorul simbolismului în cultura românească scrie un întreg ciclu al "rozelor" ("*Rondelul rozelor*"), "*roza*" macedonskiană definind *spațiul idealității* către care aspiră eul poetic, spațiu simbolizat de miresme și culori.

- "*Rondelul rozelor de august*" se constituie ca o "*ars poetica*", dând expresie încrederii neștrămutate în posibilitatea atingerii idealului, a recunoașterii chiar și târzie a geniului său ("*Mai sunt încă roze - mai sunt*"): "*Nimeni, poate, ca Macedonski, determinat în acest sens de întreaga sa structură, formație și condiție de viață, n-a formulat în termeni mai înalți și mai dramatici conflictul de mari proporții între idealitate și realitatea materiei (...)*" (Adrian Marino).

● Pe acest conflict între "idealitate" și "realitatea materiei" se structurează și versurile acestui rondel. **Idealitatea** e sugerată de tinerețea poetului plină de elanuri ("*Pe-atunci eram falnic avânt...*"), când îmbătat de elixirul "rozelor", al iluziilor, privea "*dintre oameni spre stele*",/ "*Când ceru-l credeam pe pământ*", în timp ce **realitatea** vieții se dovedește a-i fi cu totul potrivnică: "*A stins bucuriile mele*".

● Poza romantică a poetului care încearcă să pară nepăsător nu reușește să ascundă adâncă sa amărăciune: "*Mereu când zâmbesc uit, și cânt/ În ciuda cercărilor grele*." Poetul refuză însă cu obstinație ideea înfrângerii și reprimându-și suferința, continuă să-și înfrunte destinul, încrezător în crezul său: "*Mai sunt încă roze - mai sunt*".)

V. OCTAVIAN GOGA

1. Ilustrați, prin creații semnificative, universul poetic al lui O.Goga

După bistrițeanul Andrei Mureșanu și mai apoi năsăudeanul George Coșbuc și brașoveanul Șt.O.Iosif, venea, la sfârșitul secolului trecut, tot de pe meleaguri transilvane, dinspre munții Cibinului, O.Goga, aducând cu sine mândria și revolta "*înstrăinatului Ardeal*".

"După Eminescu și Macedonski, Goga e întâiul poet mare din epoca modernă, sortit prin simplitatea aparentă a liricii lui să pătrundă tot mai adânc în sufletul mulțimii, poet național totodată și pur ca Eminescu" (G.Călinescu).

Prin accentele mobilizatoare ale liricii sale se îndepărtează însă de epigonismul posteminescian, depășind în același timp literatura idilizantă din epocă, promovată de sămănătorism, ori poporanism, volumul său reprezentativ fiind cel din 1905, "Poezii".

1. În viziunea poetului de la Rășinari, suferința românilor oprimați din Transilvania este atât de mare, încât ea devine expresia întregii umanități suferinde, durerea sa dobândind "*dimensiuni metafizice*" (D.Micu), ca în poezia "Noi".

2. Ideea principală a poeziei "**Plugarii**" o constituie frumusețea și bogăția sufletească a omului din popor, a țăranului, în antiteză cu sărăcia materială, cu situația sa jalnică. Este realizat, de fapt portretul moral colectiv al celor ce trudesec fără odihnă ("*Creștini ce n-aveți sărbătoare*"), cu sufletul curat ("*Cei mai buni copii ai firii*"), în deplină consonanță cu natura; deși binecuvântați de Dumnezeu, sunt predestinați mizeriei și suferinței.

3. Ceea ce constituie nota dominantă a multora dintre creațiile lui Goga este *mesianismul*, tendința de a vesti acele "*vremi ce va să vie*". O astfel de poezie care izvorăște din dureroasă înțelegere și compasiune a scriitorului pentru soarta țăranilor "*osândiți să plângă și să tacă*" este "**Clăcașii**". Imaginea de coșmar a "*poporului mut de umbre gârbovite*", hărăzit durerii, prefigurează sensibilități poetice de factură modernă, expresionistă.

Chinurile acestor nedreptăți, se cer răzbunate: dintre ei se va ivi în curând : "*El, cel frumos și frate bun cu glia / Nou întrupatul suflet de Mesia*" și atunci se va înfăptui "*județul ceasului de mîne*".

4. Cei care întrețin permanent trează speranța și încrederea în vremurile mai bune sunt "Apostolul", "Dascălul", "Dascălița", "Lăutarul", figuri reprezentative ale universului rustic ardelenesc, cărora poetul le-a conferit o aură ușor mitizantă; ei fiind adevărații *misionari* ai satului: "*Bătrânul mag înalță fruntea / Ce sfânt e graiul gurii sale / Din el va lumina norocul / Acestui neam sfârșit de jale*" ("**Apostolul**").

Înfrățirea omului cu natura devine singura cale de alinare a suferințelor . "**Oltul**", erou epopeic al durerii, luptei și speranțelor poporului este simbolul dezrobirii, al eliberării. Martor și confesor mut al celor nefericiți, el dobândește proporții legendare, biografia Oltului semnificând biografia poporului român.

2. Argumentați concepția lui O.Goga despre rolul poetului și al poeziei, pe baza operei literare "**Rugăciune**"

Situată în fruntea volumului de debut din 1905, "Poezii", "**Rugăciune**" este o poezie programatică, transfigurând în plan artistic

concepția lui O. Goga despre rolul scriitorului care *"trebuie să fie – după cum însuși mărturisea – un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte"*, iar poezia sa *"o trâmbiță de alarmă"* care să deștepte conștiințele.

Titlul *"Rugăciune"* se justifică prin atitudinea de smerenie a poetului în fața divinității pe care o imploră să-i dea puterea de a renunța la ispitele sale mărunte spre a cânta suferințele altora:

*"Alungă patimele mele
Pe veci strigarea lor o frânge
Și de durerea altor inimi
Învăță-mă pe mine-a plânge".*

Poetul apare în ipostaza unui drumeț dezorientat, în căutarea căii spre arta angajantă, care să devină un mijloc de luptă împotriva nedreptății:

*"Nu rostul meu de-a pururi pradă
Ursitei măștere și rele,
Ci jalea unei lumi, părinte,
Să plângă-n lacrimile mele".*

Drumețul *"rătăcitor"* pe cărările vieții își apleacă cu umilință fruntea în fața lui Dumnezeu (*"Eu în genunchi spre tine caut"*), dar și cu încredere și speranța că va dobândi iluminarea (*"Părinte, orânduie-mi cărarea"*).

Intensitatea rugăciunii sporește treptat, patetismul ei accentuându-se progresiv printr-o suită de verbe la imperativ (*"Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă"*) (*"Dezleagă minții mele taina / Dă-mi cântecul și dă-mi lumina"*, etc).

Poetul ar dori să dobândească tăria morală de a aduna toată jalea, tot amarul, toată truda, tot *"vișorul în care urlă"*/ *"Și gem robiile de veacuri"*, toată revolta (*"În suflet seamănă-mi furtună"*), spre a le sublima într-o cântare impresionantă, *"Cântarea pătimirii noastre"*.

Se afirmă astfel rolul social al poetului și caracterul militant al artei sale, aspecte revelatoare pentru patriotismul liricii lui O. Goga.

Al. Piru sublinia: *"Într-o rugăciune, Goga are puterea de a plânge"*

nu propriul rost, ci jalea unei lumi robite de veacuri, durerea "înfricoșată" a unui popor umilit. Vrea să fie cuprins de furtuna revoltei pentru a o revărsa în versuri, vrea să cânte cu glas de clopot (...) Împilarea națională și socială este motivul fundamental al liricii lui Goga."

Comentează versurile:

- *"În pieptul zbuciumat de doruri
Eu simt ispitele cum sapă,
Cum vor să-mi tulbure izvorul
Din care sufletul s-adapă.*

*Din valul lumii lor mă smulge
Și cu povața ta-nțeleaptă,
În veci spre cei rămași în urmă,
Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă."*

(O.Goga - Rugăciune)

Această a doua strofă este dedicată luptei dinlăuntru conștiinței poetului. Demersul liric este structurat în acest fragment pe opoziția dintre *îngrijorare* și *speranță*; îngrijorarea artistului de a nu-și vedea împlinită menirea și speranța că numai bunul Dumnezeu l-ar putea povățui spre a-și putea îndrepta toate energiile sufletești spre cei "rămași în urmă".

Remarcabilă este forța sugestivă a limbajului metaforic; puritatea sufletească a artistului ("izvorul") se vede primejduită de apele "tulburi" ale ispitelor.

El și-ar dori eliberarea definitivă ("în veci") de patimile egoiste ale lumii ("*Din valul lumii lor mă smulge*") spre a da glas suferinței sale intime, ci năzuințelor unei întregi colectivități.

Invocația retorică exprimată prin verbe la imperativ ("*mă smulge*", "*îndreaptă*"), familiaritatea adresării ("*Tu, Doamne*") accentuează patetismul "*rugăciunii*."

Comentează versurile:

*"În suflet seamănă-mi furtuna
Să-l simt în matca-i cum se zbate,
Cum tot amarul se revarsă
Pe strunele înfiorate;*

*Și cum sub bolta lui aprinsă,
În smalt de fulgere albastre,
Închegă-și glasul de amară
Cântarea pătimirii noastre."*
(O.Goga - Rugăciune)

Strofa reprezintă finalul poeziei, care culminează cu cea mai arzătoare dorință a poetului, aceea de a absorbi în sufletul său "furtuna", "tot amarul" celor năpăstuiți spre a le sublima într-o *cântare* cutremurătoare "Cântarea pătimirii noastre". Numai un asemenea suflet, ale cărui vibrații ("strune înfiorate") s-ar contopi cu ale celor mulți, ar putea da "glas de aramă" energiilor latente, descătușându-le.

Limbajul metaforic se ordonează pe două coordonate: *cea umană*, a eului poetic ("suflet", "matca-i", "strunele înfiorate") și *cea cosmică* reprezentând stihiiile naturii ("furtuna", "bolta", "fulgere") realizându-se o deplină corespondență, menită a releva imaginea prometeică a artistului.

VI. GEORGE BACOVIA

1 Relevați universul poetic al creației lui G.Bacovia

Simbolismul românesc se înscrie în prelungirea romantismului de factură eminesciană, așa cum apare în creația lui G. Bacovia (1881-1957), pe care C. Ciopraga îl consideră "*un eminescian al epocii simboliste*". Numai că lirica bacoviană conturează, în pofida complexității ei, un "*peisaj interior*", unic, mereu același, deprimant, maladiv, expresie a unei sensibilități traumatizate. La Bacovia, actul liric devine unul existențial; așa se explică monotonia exasperantă, la nivelul

imaginii și a lexicului. Poezia bacoviană, aflată, evident, sub înrâurirea simbolismului francez, este o **poezie de atmosferă**, compusă dintr-o acumulare excesivă de notații exterioare, expresie a unui "*peisaj*" lăuntric. Care sunt componentele tematice, motivele și simbolurile unei astfel de poezii?

1. Imaginea poetului introvertit și solitar

Ca și la Rollinat ("*Les nevroses*"), la Bacovia, întâlnim o atmosferă suprasaturată de *nevroză*. Eul bacovian este apăsător de singurătate și de o permanentă *anxietate*. Viața devenită tortură morală îi apare lipsită de sens, o tristă inutilitate. De aceea motivele lirice frecvente sunt: urâtul, plictisul, tristețea, monotonia, neliniștea, *angoasa*, claustrarea, vidul existențial, râsul hidos și plânsul isteric, *recluziunea* psihică, incomunicabilitatea, dezintegrarea sufletească, presentimentul morții. Relevante sunt în acest sens poeziile: "*Plumb*", "*Lacustră*", "*Nevroză*", "*Melancolie*", "*Singur*", "*Pălind*", "*Rar*" etc.

2. Monotonia târgului provincial, claustrant

Tematica citadină, la Bacovia, deși se află sub înrâurirea lui *Maurice Rollinat*, *Jules Laforgue* sau *Verhaeren*, este pe deplin autohtonizată prin motivele specifice. Întâlnim astfel imaginea târgurilor uitate, lipsite de orice orizont, cu gări afumate, cu crâșme insalubre, cu cafenele goale, cu spitale și ospicii, cu cimitir și abator, cu mahalale desfundate, cu cazărmi și licee sinistre, cu căsuțe scufundate în noroi, cu străzi pustii pe care trec din când în când vagabonzi, alcoolici, ori bolnavi de *ftizie*: ("*Tablou de iarnă*", "*În grădină*", "*Amurg antic*", "*Scânteii galbene*" etc.)

3. Natura dezolantă, terifiantă

Peisajul deprimant al naturii bacoviene a fost evidențiat de E. Lovinescu, cel care remarca "*atmosfera de copleșitoare dezolare, de toamne reci cu ploi putrede, cu arbori cangrenați...*" Într-adevăr, natura, la Bacovia, nu este un peisaj conturat spre a fi oferit contemplării, ca în poezia tradițională, ci reprezintă o stare de spirit. De altfel, G. Bacovia este cunoscut în literatura noastră ca poetul dezagregării materiei: asistăm la *diluviuni* cosmice, cu ploi și ninsori nesfârșite, cu vânt,

moină, glod etc. Natura bacoviană capătă însușiri biologice, fiind asemeni unui trup devorat de boală, "*minat de cancer și ftizie*". Același efect îl are și vara toridă, când, din cauza căldurii, "*încet, cadavrele se descompun*"; până și primăvara bacoviană este, pentru poet, doar "*o nouă primăvară pe vechile dureri*". Între poeziile semnificative menționăm: "*Amurg*", "*Amurg de toamnă*", "*Tablou de iarnă*", "*Decembrie*", "*Moină*", "*Nervi de iarnă*", "*Note de toamnă*", "*Plumb de iarnă*", "*Plumb de toamnă*", "*Plouă*", "*Cuptor*", "*Nervi de primăvară*" ș.a.

4. Cromatica obsedantă, violentă

Stărilor sufletești angoasante le corespunde un anumit registru cromatic, în care culorile dominante sunt negrul, albul, violetul, galbenul și roșul, culoarea dobândind o semnificație existențială: negrul - culoarea morții ("*Negru*"), plumburiul - trecerea în lumea anorganică ("*Plumb*"); uneori negrul apare în contrast cu albul, creând un "*decor de doliu funerar*" ("*Decor*"). Violetul reprezintă culoarea doliului cosmic ("*Amurg violet*"), galbenul - simbol al deznădejdiei ("*Scânteii galbene*"), roșul - culoarea sputei bolnavilor de ftizie ("*Amurg*").

Cromatică este aplicată în tușe groase, amintind de arta expresioniștilor, precum cea din pictura lui Van Gogh.

5. Muzica stridentă, dizarmonică

G. Bacovia își exteriorizează impresiile și prin corespondențe muzicale, precum altădată Verlaine; plânsul materiei în destrămare, percepția toamnei sunt sugerate muzical, toate sunetele armonice sau, mai ales, stridente, convergând spre un vaiet cosmic: "*buciumă*", "*îărâie*", "*chiot*", "*vaiet*", "*răgete*" ("*Pastel*"). Sensibilitatea maladivă a poetului intră în vibrație cu vălmășagul tulburărilor de sunete autumnale: "*foșnet*", "*tuse*", "*plânset*", "*burniță*", "*oftatul copacilor*" ("*Nervi de toamnă*").

Notațiile sonore aparțin și unor instrumente muzicale precum: "*piculină*", "*flaut*", "*violină*", "*clavir*", "*caterincă*".

Melodiile sunt "*plânset de piculină*", "*plânset de talangă*" ("*Plouă*"), "*îmnuri funerare*", sau "*marșuri funebre*". Poezia bacoviană se menține în registrul auditiv și prin utilizarea asonanțelor, a refrenului, a repetiției.

2 Comentați versurile poeziei “Plumb”, evidențiind semnificațiile acestui simbol dominant

Poezia “*Plumb*”, care dă și titlul primului volum al lui Bacovia, publicat în 1916, este o poezie reprezentativă, dacă avem în vedere doar recurența cu care revine acest simbol pe parcursul aceleiași creații, sau chiar în titlul altor poezii: “*Plumb de iarnă*”, “*Plumb de toamnă*”. Despre geneza acestei creații vorbește soția poetului, Agatha Grigorescu - Bacovia: “*Prin 1900 a făcut o vizită la cavoul Sturzeștilor din cimitirul din Bacău, după ce fusese la o înmormântare a unei rude. În cavou erau niște sicrie masive de plumb, peste care se aflau depuse coroane de frunze și flori de plumb...*” Această stranie atmosferă, se pare, că l-a obsedat mereu.

În viziunea lui Bacovia, după propria mărturisire, simbolul plumbului are conotații sinestezice (asocieri de senzații): “*În plumb văd culoarea galbenă(...) plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben.(...)*

Altădată în plumb, pe lângă impresia colorată, mai simțeam alta statică, de greutate. Plumbul apasă cel mai greu pe om” etc. Plumbul, metalul rece provoacă senzația de răceală sufletească; în plan fonologic, cuvântul sugerează o sonoritate înăbușită, contrasă într-o vocală închisă, încadrată de trei consoane labiale.

Plasată la începutul ciclului, poezia pare un manifest al liricii bacoviene, o sinteză a notelor sale specifice, psihologice și estetice.

Cuvântul - cheie al acestei creații “*plumb*” este repetat în șase, din cele opt versuri ale poeziei.

Prin reluarea lui obsedantă (“*sicrie de plumb*”, “*flori de plumb*”, “*coroanele de plumb*”, “*amorul meu de plumb*”, “*flori de plumb*”, “*aripile de plumb*”), conform esteticii simboliste, este conturată o stare sufletească apăsătoare, sufocantă, inculcând întregului discurs liric obsesia neantului. Determinant unic, atributul “*de plumb*” uniformizează totul, ștergând contururile și îmbrăcând obiectele, ce compun universul imaginativ al poetului, în straiile morții. Două imagini revelatorii ne polarizează atenția din cele enumerate: “*amorul de plumb*” care dormea “*întors*”, expresia izolării în moarte, și “*aripi de plumb*”, simbol al zborului frânt, prăbușit. Universul claustant al poetului ne apare

concentric: “cimitir” – “cadou” – “sicriu” – “eul liric”. Viziunea cavoului lăuntric, dar și exterior, este evocată prin imperfectul indicativului, timpul eternității (“dormeam”, “stam”) precum și printr-un adevărat limbaj funebru.: “sicrie”, “flori de plumb”, “funerar vestmânt”, “cavou”, “coroane de plumb”, etc. într-o enumerare sufocantă.

Privită din perspectiva artei expresioniste, poezia pare un strigăt disperat, o metaforă a împietririi sufletești, a reclusiunii în carapacea eului, în care poetul, cu bună știință, se izolează ca într-un cavou. Din altă perspectivă estetică, eul bacovian ne apare tulburat prin însăși condiția lui existențială. Trăirea durerii, sentimentul de pustietate și singurătate sunt exprimate de poet prin corespondența între sentiment și culoare, între sentiment și senzația lui materială.

“Simbolist prin formație, Bacovia își depășește epoca, aparținând poeziei române moderne, ca unul dintre marii precursori”. (Nicolae Manolescu)

3. Comentarii versurile (...) din poezia “Lacustră”

Sugestii de comentariu:

- Titlul “Lacustră”, semnificând o locuință construită pe stâlpi (piloni, “piloții”) deasupra unei ape, în epoca primitivă, sugerează, de la început, **tendința de izolare**, de refugiu al eului liric bacovian “*terorizat până la demență de singurătatea și de mizeria existențială*” (Dinu Flămând).
- Unei **realități interioare**, unei stări lăuntrice angoasante (singurătate, așteptare, tresărire, ascultare încordată, spaimă) îi corespunde o **realitate exterioară**, pe măsură, relevată prin atmosfera diluviană terifiantă: noapte, ploaie (materia în dezagregare), alunecarea într-un spațiu preistoric și în timpuri revoluate (în anistorie).
- Stările eului bacovian devin ipostaze ale unei conștiințe traumatizate: suferința poetului este proiectată în exterior, la scară cosmică (“*Aud materia plângând*”); la rândul ei, realitatea exterioară se însinuează, prin elementele unei naturi ostile, asupra universului lăuntric, al sinelui (“*Și parcă dorm pe scânduri ude/ În spate mă izbește-un val*”).
- Sensibilitatea hipertrofiată a poetului percepe totul cu o maximă acuitate. Simțurile încordate nu mai înregistrează decât primejdia:

amenințarea obsedantă a ploii (*“aud plouând”, “Aud materia plângând”*) este înregistrată **auditiv** (prin repetarea verbului *“aud”* la indicativ prezent), **tactil** (*“scânduri ude”, “mă izbește-un val”*), iar prăbușirea lăuntrică este **presimțită** (*“Și simt cum de atâta ploaie/ Piloții grei se prăbușesc”*).

- Poetul se clăustrează îngrozit de amenințarea unui potop ce pare să nu mai contenească; **recluziunea în sine reprezintă o convertire a realului în ireal** (*“Și parcă dorm, Tresar prin somn”*). Este starea de reverie propice refugiului într-un spațiu și într-un timp al începuturilor: *“golul istoric”*, de care se simte cuprins, simbolizează alunecarea metafizică în neantul neființei.

- În plan semantic, cuvintele *“dorm”, “somm”* sugerează impresia de mișcare revolută, în timp ce *“ude”, “val”, “mal”* definesc universul bacovian deprimant, umed și apăsător.

Reluarea primei strofe în final, cu excepția unui singur vers (*“Tot tresărind, tot așteptând”*), în care adverbul repetat *“tot”* accentuează o stare de coșmar, monorima în sufixul *“-ând”* (*“plouând”, “plângând”, “gând”*), peste care se suprapune simbolismul fonetic generat de vocalele accentuate *“a”, “e”, “u”*, toate acestea conturează o atmosferă specifică, în consonanță cu neliniștea existențială a unui suflet hipersensibilizat.

4. Relevați sentimentul singurătății pe baza poeziilor **“Plumb”** și **“Lacustră”**

Poezii emblematice pentru eul bacovian introvertit și solitar, *“Plumb”* și *“Lacustră”* reflectă imaginea *“celui mai mare poet tragic român”* (Mircea Scarlat).

Poetul al cărui suflet plânge neconținut are vocația singurătății: *“Stam singur în cavou... și era vânt...”* (*“Plumb”*), *“Sunt singur, și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre”* (*“Lacustră”*).

Contextul claustrant în *“Plumb”* ne apare concentric: *“cimitir”* - *“cavou”* - *“sicriu”* - *“eul poetic”*. Viziunea cavoului lăuntric, interior și exterior este evocată prin imperfectul indicativului, timpul eternității (*“dormeau”, “stam”*), precum și printr-un adevărat limbaj funebru:

“sicrie”, “flori de plumb”, “funerar vestmânt”, “cavou”, “coroane de plumb” etc., într-o enumerare sufocantă.

Tendința de izolare, de retragere și ermetizare în adâncul propriului eu este evidentă și în “*Lacustră*”, atât în planul spațial (“*locuințe lacustre*”), cât și în plan temporal (“*Un gol istoric se întinde*”).

Dacă în “*lacustră*” materia se descompune, în “*Plumb*” ea se pietrifică, ambele stări fiind ipostazele aceluiași subiect liric. Sentimentul terorii de materialitate în dezagregare (“*Aud materia plângând*” - “*Lacustră*”), sau în pietrificare (repetarea cuvântului “*plumb*”) dezvăluie imaginea unei conștiințe lucide, hipersensibile apăsată de misterul existențial, dar exprimă în același timp și inaderența socială a poetului damnat.

În ambele poezii atmosfera singurătății devine obsesivă, **plumbul și ploaia**, simboluri dominante, având aceleași efecte halucinatorii, de coșmar. Anxietatea poetului neurastenizat este sugerată cu o mare forță expresivă prin versul - cheie “*Dormea întors amorul meu de plumb*” (“*Plumb*”), ce semnifică renunțarea la ultima speranță de viață; în “*Lacustră*”, aceeași stare este simbolizată printr-o suită de motive, precum cel al ploii, al golului “*istoric*”, al plânsului. La acestea se adaugă senzațiile auditive și tactile devenite, la rândul lor, obsesive (“*aud*” și “*simt*”), acuitatea percepției fiind exarcerbată. Vulnerabilitatea eului sensibilizat este marcată și prin repetarea verbului “*tresar*” (“*Tresar prin somn*”) și prin reverberarea stării de așteptare fără obiect (“*Tot așteptând, tot tresărind*”). În jurul poetului plutește parcă o permanentă amenințare. Este amenințarea celui ce se simte apăsător de fragilitatea condiției umane.

Cele două poezii bacoviene ne creează impresia unei revolte sui-generis: poetul se închide, în mod deliberat, în carapacea sufletului său, refuzând orice legătură cu cei din jur. Între lumea exterioară și “*lumea sa*” nu mai există (sau nu mai este permisă) nici o punte de comunicare.

“*Tragicul inerent viziunii bacoviene este generat de abolirea speranței*” (Mircea Scarlat)

Miniantologie: G.BACOVIA

- **Decor;** Este un pastel stilizat, modern. Spre deosebire de cel clasic, static de cele mai multe ori, acesta sugerează vibrația sufletească a poetului. Tabloul iernii realizat prin alternanța repetată a celor două tonuri alb-negru ("*copacii albi-copacii negri*", "*frunze albe-frunze negre*", "*cu pene albe-pene negre*") reprezintă un "*decor de doliu funerar*", așadar un peisaj interior bacovian. Decorul precumpănitor cromatic produce neașteptate efecte muzicale, de incantație. Această impresie auditivă este obținută atât prin versul refren "*Copacii albi, copacii negri*" cât și prin construcția prozodică a textului, fiecărui catren urmându-i un vers separat, cele trei versuri având aceeași rimă și începând cu aceeași sintagmă: "*În parc*". ("*În parc regretele plâng iar...*", "*În parc fantomele apar...*", "*În parc ninsoarea cade rar...*".) "*Subiectivizarea abia schițată sugerează prezența umană*" mărturisește însuși George Bacovia.

- **Pastel;** De această dată, elementele predominante ce conturează atmosfera sunt cele auditive: toamna "*buciumă*", ploaia "*țârâie*", vitele scot "*răgete lungi*", iar tălăngile "*sună dogit*". Este de fapt o translație a vizualului ("*păsările se ascund*", "*fumul te-năbușă*", "*corbii cad*") într-o muzică dizarmonică, menită să sugereze un tânguie autumnal al unui suflet bolnav de tristețe: "*Și tare-i târziu/ Și n-am mai murit.*"

De remarcat rezonanța muzicală a versurilor: frecvența vocalei "u" din primele două strofe sugerează vaietul surd al toamnei, în timp ce în strofa a treia (versurile 2 și 4) dominantă este vocala "o", cu efect de sonoritate profundă, iar în strofa finală repetiția vocalei "i" punctează senzația de izolare, sugerând o stare de vid existențial.

- **Nervi de primăvară;** Primăvara bacoviană nu aduce, ca în poezia convențională, promisiunea unei regenerări, ci reprezintă un nou motiv de nevroză. Versul de început prin care primăvara e definită ca "*O pictură parfumată cu vibrații de violet*" este antologic pentru estetica simbolistă bacoviană, datorită

corespondențelor sinestezice pe care le conține: vizual (“o pictură”), olfactiv (“parfumată”), auditiv (“vibrări”) și cromatic (“violet”). Deși în oraș suspină un vals de fanfară, sunt și întrezăriri de speranțe. “E clar și numai soare”, “zarea de azur”, “pământul se simte tresăltând”. Neîncrederea funciară a poetului invadează însă orice presentiment optimist: “Dar iar rămâne totul o lungă teorie”, ca în final să exclame iritat: “O, când va fi un cântec de alte primăveri!...” Sensibilitatea maladivă pare a fi expresia unei neconținute frustrări, căci discursul liric exprimă în subtext inaderența socială a poetului, sugerată gradat și la nivel prozodic prin cele trei versuri independente. Ceea ce părea la început “O nouă primăvară în visuri și păreri” devine “O nouă primăvară pe vechile dureri”.

- **Alb;** Dacă alternanța “alb-negru” sugera un “decor de doliu funerar”, acum întâlnim un procedeu simbolist de structurare a demersului poetic pe baza unei singure impresii cromatice “Albul devine un simbol al grației, al deschiderii spre spațiul infinit, și al muzicii sentimentale, visătoare...” (Adriana Mănescu). Recurența cu care revine albul (“salonul alb”, “roze albe”, “voaluri albe”, “balul alb”) îi creează poetului o stare mai confortabilă decât de obicei, e adevărat tot de tristețe, dar “de o tristețe armonioasă”. Albului obsesiv îi corespunde în plan muzical sunetele evanescente ale unui vals liniștitor. Poezia pare un “pastel” cu un registru afectiv mult mai optimist, “miniatură de vremuri viitoare”.

“Împerechind ritmica muzicii cu senzația de candoare, el ne dă priveriști fantomatice de valsuri în alb, amintind tehnica vapoasă a lui Degas.” (G.Călinescu)

- **Amurg violet;** Amurgul este un alt simbol obsesiv bacovian: “Amurg”, “Amurg de toamnă”, “Oh, amurguri”, “Amurg de iarnă”, “Amurg antic”, “Amurg de vară” etc.

Amurgului i se asociază în aceste pasteluri stilizate senzația pustietății, a singurătății, a sfârșitului. Dacă în alte poezii precum “Amurg”, “Amurg de vară” roșul era culoarea obsedantă, simbolizând fatalitatea morții umane, în “Amurg violet”, tușa expresionistă a violetului reprezintă culoarea doliului cosmic:

“amurg violet”, plopilor sunt îmbrăcați în “odăjdii violete”, mulțimea pare “violetă”. E un decor straniu, terifiant. Fiecare din cele trei catrene se incheie cu refrenul “*Orașul tot e violet*”. Culoarea e asociată dimensiunii temporale, creându-se impresia de alunecare într-o epocă revolută: “*Din turn pe câmp văd voievozi cu plete.*” “Peisajului interior deprimant îi corespunde, așadar, cel cosmic, traumatizant.

VII. TUDOR ARGHEZI

1 Relevați temele creației argheziene

Personalitate complexă (poet, prozator, publicist) și controversată, T.Arghezi (1880-1967) s-a impus în lirica posteminesciană printr-o originalitate șocantă pentru cititorii obișnuiți cu o anumită modă poetică, încât însuși Ibrăileanu remarcă: “*într-un fel s-a scris înainte de Arghezi, într-altfel după el.*” La rândul său, E.Lovinescu observa: “*Atacând marile teme lirice (...), poezia argheziană aduce o estetică nouă, o nouă limbă poetică...*”

În pofida diversității universului său artistic, patru teme ale liricii argheziene sunt fundamentale;

1 **Lirica filozofică** poate fi urmărită pe două coordonate esențiale: confruntarea omului cu divinitatea și confruntarea omului cu moartea.

a. *confruntarea omului cu divinitatea.*

Fascinația absolutului (din creația eminesciană sau macedonskiană) angoasa existențială bacoviană se concretizează, acum, în zbaterea dilematică argheziană cu privire la existența sau nonexistența divinității, așa cum se reflectă în ciclul “Psalmilor” din vol. “Cuvinte potrivite” (1927).

Structura dilematică a demersului liric “între credință și tăgadă” rezultă, pe de o parte, din ipostaza de răzvrătit a poetului însetat de transcendență (“*Cercasem eu cu arcul meu/ Să te răstorn pe tine Dumnezeu/ Tâlhar din ceruri îmi făcui solia/ Să-ți jefuiesc cu vulturii*”

tăria”), iar pe de altă parte, din înțelegerea plină de amărăciune a imposibilității depășirii dureroaselor limite ale cunoașterii umane, în care eul liric se simte captiv ca-ntr-un “ocol”: *“Pribeag în șes, în munte și pe ape/ Nu știu să fug din marele ocol”*. O asemenea atitudine de revoltă intră în contradicție cu însăși esența metafizică a ideii de divinitate, de absolut, și de aici derivă complexitatea stărilor lăuntrice de care se simte tulburat poetul: vinovăție, umilință, smerenie, dar și revoltă, exasperare, dezamăgire.

b) confruntarea omului cu moartea

Presentimentul apăsător al morții devine subiect de meditație poetică încă din ultimii “Psalmi”, când “răzvrătitul” îi reproșează divinității că i-a ascuns acest zguduitor mister: *“M-ai îndemnat să joc, să cânt/ Și nu mi-ai pomenit și de mormânt.”*

După cum s-a observat, trei atitudini diferite se disting din reflecțiile poetice de acest gen;

a) spaima de neființă, de neant, sugerată de “Duhovnicească” prin conturarea unei atmosfere terifiante (*“Ce noapte groasă, ce noapte grea!”*), încât, fără să vrea, sufletul poetului caută disperat ocrotirea mamei (*“Tu ești, mamă? Mi-e frică/ Mamă bună, mamă mică!”*)

b) acceptarea morții ca pe un dat firesc, în sens mioritic, dar nu fără tulburări sufletești, ca în elegia “De-a v-ați ascuns”, unde dispariția din viață a tatălui este văzută ca un joc (*“Dragii mei o să mă joc odată/ Cu voi de-a ceva ciudat”* etc.), față de care poetul își exprimă, totuși, revolta prin imprecăția: *“Arde-l-ar focul!”*

c) de reprimare a tristeții, datorită gândului consolator că atât cât există, viața omului se poate măsura prin realizările și împlinirile lui (*“De ce-aș fi trist”*); dualitatea argheziană apare însă chiar și aici, prin finalul neșteptat: *“Și totuși”*.

2 Lirica socială reprezintă expresia nemulțumirii autorului “Cuvintelor potrivite” față de o lume “vagă, lăncezândă” (“Ruga de seară”) și de revoltă împotriva celor privilegiați: *“Voi întoarceți-vă veseli și slăviți întru noroi.”* (“Caligula”)

Poetul se simte solidar cu cei mulți, a căror muncă o slăvește (“Plugule”, “Belșug”) creația sa spirituală, “cartea”, dorindu-se a fi un “bici izbăvitor” al suferințelor îndurate (“Testament”).

Un loc aparte în tematica socială argheziană îl ocupă volumul "Flori de mucigai", 1931. Având ca model "Les fleurs du mal" de Ch. Baudelaire, Arghezi introduce pentru prima oară în poezia românească **urâtul cu valoare estetică de frumos**, așa cum anticipase în poezia sa programatică "Testament". Dezvăluindu-ne printr-o formulă artistică inedită lumea periferică, mediul închisorilor cu atmosfera sa imundă, volumul relevă ideea că până și în zonele umane cele mai abjecte se pot descoperi licăriri de puritate, de candoare. Oximoronul "flori de mucigai" este semnificativ în acest sens.

3 Lirica erotică argheziană este, la începuturile ei, de factură eminesciană, atât prin tonul elegiac, cât și prin cadrul romantic al naturii, ca în "Melancolie", "Toamna", "Despărțire". În această fază se deslușește o atitudine de reținere și amânare a clipei de iubire ("Apropiată mie și totuși depărtată/ Logodnică de-a pururi, soție niciodată" ("Cântare"). Treptat, sentimentul erotic dobândește un timbru original (ca în vol. "Cărticica de seară", 1935), iubirea găsindu-și împlinirea doar în viața de familie, în ambianța universului casnic ("Căsnicie"). Pentru eul liric arghezian, femeia nu este doar o imagine serafică, ireală, ca la Eminescu. Logodnica, devenindu-i soție, va conduce gospodăria, poetul făcând elogiul căminului conjugal ("Mireasa", "Mirele").

4 Poezia jocului, "a boabei și a fărâmei" (a universului mărunț)

Atât în "Cărticica de seară" cât și în "Hore", 1939 ne întâmpină – după opinia lui N. Manolescu – un Arghezi minor. Lipsește tensiunea dramatică din "Psalmi" și interesul pentru pitoresc din "Flori de mucigai". Poetul râvnește să compună "o carte mică, o cărticică", alegând slove "minuscule" și înțelesuri "cât furnicile". Poezia e, în esență, ludică. "În paginile "Cărticicăi de seară" și în "Hore" se fixează cu ace fine ca într-un insectar furnici, păianjeni, albine, pisoi, căței, iezi, greieri. Lumea se strânge spre a încăpea în miniaturile poetului care ne oferă o imagine ludică a vieții." (N. Manolescu). Universul mărunț "al boabei și fărâmei" este privit cu ochii inocenți ai copilului care se joacă: "Știe-atât: numai să facă/ Ia o leacă, pune-o leacă/ Face oameni și luminează/ Din puțin scuipat și tină" ("Abece"). Impresionantă este această candoare cu care este percepută lumea copilului, de care Arghezi se apropie nu doar cu gingășie, ci și cu infinită tandrețe.

2 Reliefați principalele modalități de inovare a limbajului poetic arghezian

Greu încadrabil într-o anumită orientare estetică, lirica argheziană realizează “miracolul unei fuziuni între tradiție și modernitate” atât la nivel tematic, cât și stilistic. Prin poeziile de inspirație rustică, prin lexicul țăranesc, prin simplitatea și firescul atitudinii față de viață sau moarte, *poetul se apropie de literatura tradiționalistă*; prin concepția cu privire la marile probleme ale omului, prin drama existențială pe care o trăiește, prin spiritul său veșnic iscoditor și neliniștit, prin inovațiile la nivelul limbajului poetic *este un modernist*.

Principalele modalități de inovare a limbajului poetic arghezian, sunt evidente îndeosebi la nivelul vocabularului, la nivelul imagistic și la nivelul sintaxei poetice.

a. la nivelul vocabularului

Spre deosebire de M.Eminescu, creatorul unui limbaj poetic de o rară sensibilitate și muzicalitate, a cărei acțiune demiurgică se orientase în sensul poetizării lexicului, selectând vocabule ce exprimă realități pure, diafane, T.Arghezi își îndreaptă atenția spre toate zonele limbii, *“dând dreptul de cetate tuturor cuvintelor, chiar celor mai compromise, zdrobește convenția literară, obține uneori sinteza poetică din materia cea mai prozaică a limbii...”* (T.Vianu). Varietatea și bogăția lexicală slujește pe deplin demersul arghezian de a crea o *“alchimie verbală”* corespunzătoare unei estetici inedite, cu alte cuvinte, de a conferi – cum remarcă E.Lovinescu – *“funcție poetică unor cuvinte considerate până la dânsul ca nepoetice.”* Acesta reprezintă elementul fundamental inovator adus de autorul “Florilor de mucigai” în lirica primelor decenii ale secolului XX.

Orientarea lui T.Arghezi spre toate sectoarele limbii (termeni populari, arhaici, religioși, argotici, neologici) și mai ales căutarea cuvântului dur, “colțuros” constituie elementul specific limbajului său poetic. Filonul preferat al lexicului arghezian este cel popular, al străbunilor (*“Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite”*), concretizat prin vocabule precum: “râpi”, “brânci”, “brazdă”, “plăvani”, “robi”, “sudoare”, “vite”, “șap”, “bici”, “bube”, “mucegaiuri”,

“noroi”, etc. Această “reformă lingvistică” este și mai evidentă în ciclul “Flori de mucigai”, în care cuvinte ignorate sau “interzise” au dobândit, prin scrisul arghezian, conotații inedite, infirmând astfel unele prejudecăți literare ale timpului. Dar forța limbajului acestui poet nonconformist constă nu doar în abilitatea de a “potrivi cuvintele”, ci mai ales în capacitatea demiurgică de a le insufla acel “*duh inanalizabil*” de care vorbea Vladimir Streinu.

b. la nivelul imagistic

Majoritatea exegeților creației argheziene au relevat, pe lângă prezența cuvintelor încărcate de materialitate, **marea capacitate de plasticizare a ideilor poetice**, densitatea metaforică, rezultând fie din concretizarea abstractului (“*țandără de curcubeie*”, “*scamă de zare*”, “*țărână de soare*”, “*noapte groasă și grea*”), fie după asocierea cuvintelor după raporturi inedite (“*seară răzvrătită*”, “*ciorchini de negi*”, “*slova de foc*”, ora “*de bronz*”, “*de catifea*”, “*de pâslă*” etc. Preferința pentru cultivarea metaforei a fost evidențiată convingător printre alții de Șerban Cioculescu: “*T.Arghezi împrumută vorbelor “însușiri materiale”, astfel încât “unele sunt pipăibile, altele au miros, altele strălucesc, unele sunt dure, altele musculoase.*”

Șocante sunt și *asociațiile verbale insolite*, precum: vitele “*rumegă lumină*”, “*oamenii trec prin borș de noroi*”, la ferestre atârână “*iarba cerului albastră*”, cartofii “*sunt lehuzi*” etc. Forței de poetizare, polivalenței semantice a cuvintelor din lirica eminesciană i se opune la Arghezi, o materialitate, o neobișnuită concretețe a imaginilor ca efect al frecvenței oximoronului, al imaginilor bazate pe contraste, poetul realizând “*o alianță dintre țepos și fraged, dintre aspru și gingaș, dintre dulce și amar.*” (Al.Bojin)

c. la nivelul sintaxei poetice

Un fenomen stilistic predilect al liricii argheziene îl constituie *deplasarea topică a cuvintelor*. Rostul schimbării locului obișnuit al cuvintelor dintr-un enunț este acela de a spori expresivitatea elementelor lexicale. Referindu-se la capacitatea de violentare a tiparelor clasicii a topicii limbii, a sintaxei în general, T.Vianu spunea că autorul “*Cuvintelor potrivite*” “*sparge tiparele topice și sintactice, separă atributul de substantivul lui, complementul de verb și le mută mai*

departe, unde cititorul le găsește cu surpriză.” În acest mod, prin dislocări topice, inversiuni, abstrageri, brevilocvențe izbutește, pe de o parte, să focalizeze atenția cititorului spre cuvântul-cheie, iar pe de altă parte, să obțină rime inedite de tipul “pădure-ușure”, “surâs-sacâz”, “clopotnițe-solnițe” etc. Așadar vocabulele poetului se organizează în raporturi verbale absolut noi, conform principiului macedonskian: “Logica poeziei este nelogică într-un mod sublim”.

3. Argumentați caracterul de artă poetică al poeziei “Testament”

Creație cu caracter programatic, “Testament” revelă convingerea lui T. Arghezi privind misiunea artei și a artistului, fiind o artă poetică..

Formula lirică utilizată de poet este cea a adresării directe către urmașul său, interlocutor imaginar, întregul discurs liric fiind polarizat de cuvântul-simbol “carte”.

“Testamentul” arghezian reprezintă un omagiu adus generațiilor de plugari, din al căror grai bolovănos s-a zămislit creația sa. O astfel de creație își trage seva din mediul specific de viață al șirului de străbuni, care au trudit din greu, “pe brânci”, urcând cu caznă de-a lungul vremurilor “prin râpi și gropi adânci” spre a ajunge la lumina cărții. Arta trebuie să reflecte realitatea vieții acestor înaintași asupriți, iar datoria poetului este de a le transfigura suferința într-o valoare spirituală.

Creația literară reprezintă rezultatul chinuitor al “potrivirii cuvintelor” de către cel ce și-a preschimbat “întâia oară, / Sapa-n condei și brazda-n călimară”.

Se evidențiază izvorul principal al limbajului poetic specific unei asemenea creații (graiul străbunilor “cu-ndemnuri pentru vite”) și *travaliul* artistic îndelungat, cuvintele necesitând a fi “frământate mii de săptămâni”; este sugerat prin imagini metaforice procesul de metamorfozare artistică a unei realități dure spre a sublima “veninul” în “miere” și a *sanctifica* suferința strămoșilor (“Dumnezeu de piatră”).

Arta are un sens social precis, fiind expresia durerii și mâniei

celor mulți acumulate de-a lungul istoriei. Actul creației însuși apare ca un gest de protest social, o ieșire din condiția de rob și o umilire a stăpânilor (*“Întinsă leneșă pe canapea/Domnița suferă în cartea mea”*).

Unei arte cu o asemenea menire îi corespunde și o nouă estetică (asemeni *“esteticii urâtului”*, la Baudelaire): *“Din bube, mucigaiuri și noroi/Iscat-am frumuseți și prețuri noi”*. Esența gândirii estetice argheziene este subliniată prin versurile: *“Slova de foc și slova făurită/Împerecheate-n carte se mărită”*. Poezia, creația literară, este rezultatul unei fericite îmbinări a inspirației poetice (*“slova de foc”*) cu efortul migălos de cizelare artistică (*“slova făurită”*).

Efectul unei astfel de poezii este subtil, căci sub aparența unei potriviri de cuvinte, a unui joc de rime și ritmuri, se ascunde o artă militantă: *“Robul a scris-o, Domnul o citește/Fără-a cunoaște că-n adâncul ei/Zace mânia bunilor mei”*.

“Altfel înțeles, actul liric devine un mod de răzbunare rafinată a patimilor pe care le-au îndurat bătrânii de-a lungul veacurilor”. (Dumitru Micu).

4. Comentarii versurile (...) din poezia *“Testamentul”*

Sugestii de comentariu:

- Lirica argheziană, greu încadrabilă într-o anumită orientare estetică, pendulând între tradiție și modernitate, a izbutit *“arzând etapele”*, să se sincronizeze, pe deplin, cu spiritul veacului: *“Un alt fel de a scrie românește se anunță în pragul primului război mondial datorită lui Arghezi. E o autentică revoluție în arta cuvântului, prin excelență poetică, fiindcă se bazează pe concentrare, nerv, organizare sintactică inedită și invenție verbală extraordinară”*. (Ovid Crohmălniceanu)
- Aceste caracteristici, precum și altele, le regăsim în poezia *“Testament”*, în care însuși autorul își definește, în mod programatic, limbajul poetic, optând, în spirit baudelarian, pentru o anumită categorie de cuvinte, considerate până la dânsul ca nepoetice: *“sudoare”, “vite”, “șap”, “bube”, “mucegaiuri”, “noroi”, “negi”* ș.a.
- Mai întâi trebuie remarcată, în *“Testament”*, bogăția imagistică reflectată în frecvența metaforelor plasticizante: *“seară răzvrătită”*,

“osemintele vărsate-n mine”, “graiul lor cu-ndemnuri pentru vite”, “făcui din zdrențe muguri și coroane”, “cenușa morților din vatră”, “Dumnezeu de piatră”, “ciorchini de negi”, “slova de foc”, “slova făurită”; epitele sunt și ele folosite în combinații insolite, cum rezultă din structura metaforelor enumerate, precum și din alte sintagme: “dulcea lui putere”, “torcând ușure”, “durerea (...) surdă și amară” etc.

● Construcțiile poetice se organizează, în bună măsură, în serii antitetice: “graiul cu îndemnuri pentru vite” - “cuvinte potrivite”; “zdrențe” - muguri și coroane”; “venin” - “miere”; “cenușa morților” - “Dumnezeu”; “bube, mucegaiuri și noroi” - “frumuseți și prețuri noi”; “robul” - “Domnul”.

● La nivel semantic, universul rustic arghezian și ideea de vechime se sugerează printr-un vocabular cu cuvinte bătrâne, de mare expresivitate: “moarte”, “carte”, “răzvrătită”, “străbunii”, “bătrânii”, “brânci”, “credință”, “hrisov”, “râpi”, “robi”, “sapa”, “plugul”, “plăvan”, ș.a.

● De originalitatea artei argheziene ține și sintaxa poetică ilustrată de spectaculoase dislocări topice: “Și dând în vârful, ca un ciorchin de negi/Rodul durerii de vecii întregi”; multe versuri încep cu aceeași formă temporală a verbului: “am luat”, “am pus”, “am făcut”, întărind ideea unei acțiuni ferme; la nivelul propoziției și al frazei, se observă aglomerarea complementelor și, respectiv, a propozițiilor subordonate înaintea principalei: “În seara răzvrătită care vine/De la străbunii mei până la tine.../Și care, tânăr, să le urci te-așteaptă,/Cartea mea-i, fiule, o treaptă.”

● Strofele sunt inegale ca întindere, versurile au ritm și metrică variabile (între 6 și 18 silabe), rima împerecheată, Arghezi “potrivind cuvintele” după vibrația gândurilor.

- Uimit în fața “forței hugoliene” de expresie a lui Arghezi și de inefabilul unei astfel de arte, criticul Vladimir Streinu remarca: “Și în sfârșit acum, când mecanismul arghezian îmi stă demontat în față (...) simt că dincolo de teme, procedee, compoziție, ritmică, psihologie și influențe, rămâne un duh inanalizabil, care mă umilește”.

5 Interpretați polisemantismul cuvântului “carte” din poezia “Testament”

Cunoscuta artă poetică argheziană, cu care se deschide volumul “*Cuvinte potrivite*” (1927), dezvăluie o profunzime ideatică rar întâlnită până atunci în poezia sec. al XX-lea, ceea ce l-a determinat pe G. Călinescu să consemneze: “*Profunditatea poeziei stă în aceea că odată deschisă o ușă, zece porți se dau la o parte zgomotos și simultan peste amețitoare perspective*”.

Ideea fundamentală a demersului arghezian este **legătura dintre generații și responsabilitatea urmașilor** în fața “*moștenirii*” primite din partea străbunilor, în sensul “*testamentului*” lăsat de Ienăchiță Văcărescu.

Conotațiile cuvântului-cheie **carte** sunt multiple, în consonanță cu structura complexă și insolită a lexicului arghezian, caracterul simbolic constituind una din trăsăturile esențiale ale limbajului său poetic.

Cartea este, în primul rând, o metaforă - simbol pentru creație, artă, poezie. Ea constituie cel mai de preț și, de fapt, singurul “*bun*” spiritual de o valoare inestimabilă, pe care-l poate lăsa un artist al cuvântului posterității (“*un nume adunat pe-o carte*”).

Cartea reprezintă o “*treaptă*” a ieșirii la lumină a numeroaselor generații de străbuni, trăitori în suferință, dar și o **treaptă a cunoașterii** pe care fiul trebuie să o urce, având obligația morală de a transmite mai departe “*moștenirea*” primită.

Ea este “*hrisovul cel dintâi*”, adică un document ce va sta mărturie, ca semn al sublimării trudei înaintașilor, a convertirii durerii lor într-o creație spirituală.

Ideea de “*testament*” este simbolizată și printr-o altă semnificație a cuvântului **carte**: “*Am luat cenușa morților din vatră/Și am făcut-o Dumnezeu de piatră*”, imagine monumentală menită a sacraliza memoria strămoșilor, către care se îndreaptă întreaga recunoștință a poetului - un *memento* pentru urmași.

Cartea argheziană este, în același timp, un “*Hotar înalt cu două lumi pe poale*” de unde, cu sentimentul responsabilității civice, urmași

trebuie să vegheze trecutul, spre a înțelege și construi prezentul ("Păzind în piscul datoriei tale").

Cartea înseamnă și cântec de "vioară", dar un cântec subtil, căci sub frumusețea aparentă se ascunde otrava perfidă a unei "melodii" răzbunătoare, în care "zace mânia" străbunilor.

Cartea se transformă astfel într-un "bici izbăvitor", instrumentul justițiar, pedepsitor al suferințelor îndurate "de vecii întregi".

6 Demonstrați raportul dintre ideea de "credință și tăgadă" în "Psalmii" arghezieni

Poezia argheziană de meditație exprimă chinul dramatic al unui spirit fascinat de cunoaștere, însetat de transcendența divină, dar, în același timp, incapabil de a găsi căile și mijloacele pentru a-și realiza această aspirație.

Tema generală a celor șaisprezece psalmi arghezieni, dintre care nouă sunt cuprinși în volumul "*Cuvinte potrivite*", este cea a raportului dintre divinitate și om în încercarea acestuia de a ajunge la revelarea adevărului absolut.

Suferința poetului, de esență existențială, este izvorâtă din neputința de a-și împlini idealul, ceea ce generează o înrâncenată oscilare "între credință și tăgadă":

"Pentru credință sau pentru tăgadă

Te caut dârz și fără de folos

Ești visul meu, din toate cel frumos

Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă."

La Arghezi, nevoia de adevăr, de bine, de frumos, întruchipate de Dumnezeu se concretizează în dorința de certitudine; poetul vrea să cunoască divinitatea direct, prin percepția senzorială:

"Singuri acum, în marea ta poveste

Rămân cu tine poate să mă mai măsoar

Fără să vreau să ies biruitor

Vreau să te pipăi și să urlu: Este".

Dar o asemenea atitudine de revoltă reprezintă nu numai o blasfemie, ci și o absurditate, căci năzuința eului arghezian intră în contradicție cu însăși esența abstractă, metafizică a ideii de divinitate, de absolut.

Structura dilematică a demersului liric rezultă, pe de o parte, din ipostaza de răzvrătit a poetului care, asemenea unui *“tâlhar de ceruri”* îl vânează cu îndârjire pe Dumnezeu (*“Cercasem cu, cu arcul meu/Să te răstorn pe tine Dumnezeu/Tâlhar de ceruri, îmi făcui solia/Să-ți jefuiesc cu vulturii tăria.”*), iar pe de altă parte, din înțelegerea plină de amărăciune a inutilității efortului său, conștient, în cele din urmă, că nu poate depăși dureroasele limite ale cunoașterii umane în care se simte captiv, ca-ntr-un *“ocol”* (*“Pribeag în șes, în munte și pe ape/Nu știu să fug din marele ocol”*).

Această constatare declanșează în sufletul *“psalmistului”* sentimentul insuportabil al singurătății omului în imensitatea universului cosmic, asemeni unui *“copac pribeag uitat în câmpie”*:

“Tare sunt singur, Doamne, și pieziș

Copac pribeag uitat în câmpie

Cu fruct amar și cu frunziș

Țepos și aspru-n îndârjire vie.”

Fascinația absolutului (din creația eminesciană sau macedonskiană), angoasa existențialistă bacoviană se concretizează acum în zbaterea dilematică argheziană. Așadar, originalitatea lui Arghezi, din această parte a creației sale, nu stă în năzuința spre absolut, ci în **complexitatea stărilor lăuntrice** generată de această năzuință: umilință, smerenie, urmărire și căutare, dezamăgire, nesiguranță și teamă, revoltă și exasperare.

Prin abundența imagistică de inspirație rustică și prin lexicul țărănesc, poetul se apropie de literatura tradiționalistă; prin atitudinea față de problemele omului, prin drama existențială pe care o trăiește în *“Psalmi”*, Tudor Arghezi este un modernist. *“De la M. Eminescu, - afirmă Tudor Vianu - lirica românească n-a cunoscut o altă realizare mai de seamă, marcată de o originalitate mai puternică”* decât aceea legată de opera argheziană.

Miniantologie: TUDOR ARGHEZI

- **Duhovnicească** (vol. "Cuvinte potrivite") este poezia care reprezintă expresia cea mai cutremurătoare a spaimei de moarte din întreaga operă argheziană. Discursul liric apare sub forma unui monolog tulburător cu întrebări fără răspuns ("*Cine-i acolo? Răspunde/ De unde vii și ai intrat pe unde?*"). Sufletul anxios al poetului este terorizat de vedenii; atmosfera este terifiantă, talmăcind senzația de pustiu, de frică ("*Tu ești mamă? Mi-e frică*"). Poetul parcă încearcă să fugă nu numai de neliniștile care-l bântuie, ci și de sine.
- **De-a v-ați ascuns** a fost considerată de majoritatea exegeților "Miorița" lui T.Arghezi. "*Alegoria nunții, din cântecul bătrânesc, e înlocuită cu aceea a jocului*" (D.Micu). Impresionantă este delicatețea cu care părintele își previne copiii că va veni vremea să-i părăsească. Întocmai ca un gospodar care își rostuieste averea, tatăl se îngrijește să le lase de toate. Moartea e privită cu seninătate specifică omului simplu ca o plecare firească din viață. Finalul nu exprimă însă o atitudine de resemnar, ci dimpotrivă de revoltă contra unui astfel de "joc": "*Arde-l-ar focul.*"
- **Niciodată toamna** reprezintă o tulburătoare meditație asupra condiției umane. Poetul, deși pare obosit și învăluit, ca și Eminescu, de "dorul" de moarte, se simte înfiorat de frumusețea vieții. "*Niciodată toamna nu fu mi frumoasă/ Sufletului nostru bucuros de moarte.*" Versurile, cu inversiunile specifice argheziene, conturează în imagini grațioase un univers autumnal ca într-o gravură: "*Palid așternut e șesul cu mătasă/ Norilor copacii le urzesc brocarte*" etc. Numai că acest univers este amăgitor, căci el poartă cu sine semnele stranii al sfârșitului: "*Păsările negre suie în apus*", "*frunzele bolnave*" se scutură în sus etc.
- **Melancolie** se înscrie în lirica erotică argheziană. Eul liric trăiește o stare de melancolică reverie așteptând "ceasul de-ntâlnire" seara, în amurg, când "*în perdeaua subțire*" a lacului "*își petrece steaua acul*". Arghezi surprinde o ciudată stare a îndrăgostitului romantic, cea a iubirii în imaginar. Refuzul realității trădează

dorința platonice de a păstra imaginea ideală a femeii visate: "*Și acum c-o văd venind/ Pe poteca solitară/ De departe simt un jind/ Și-aș voi să mi se pară.*"

- **Psalmul de taină**; Tonului elegiac al multora dintre poeziile erotice i se substituie acum tonul odei; doar că invocarea femeii, văzute ca o zeitățe a universului casnic, se transformă spre final în blestem, relevând ambiguitatea atitudinii argheziene față de iubire. O suită de metafore vin să plăsmuiască chipul iubitei "*răspândită-n mine/ ca o mireasmă-ntr-o pădure*". Expresie a vitalității plenare, cu destule accente senzuale, femeia din "Psalmul de taină" stârnește o tulburare a firii: "*Tu care mi-ai schimbat cărarea/ Și mi-ai făcut-o val de mare*". "*Taina ei este a unui eros cosmogonic*" (N.Balotă).
- **Mireasa** (vol. "Cărticica de seară"); Iubirea argheziană este trăită plenar într-o atmosferă pulsând de sevele vegetație dezlănțuite. În spațiul clocotind de viață, până și pământul se simte fascinat de frumusețea miresei, vrând să o soarbă "*Cu vârfuli boante de iarbă oarbă*"; "În acest cadru bucolic, dorințele nu cunosc stânjeniri și-și păstrează mereu o frăgezime virginală" (Ov.Crohmălniceanu).
- **Morgenstimmung**; I.Coteanu consideră că titlul acestei poezii ar putea fi tradus prin "starea de spirit a omului în faptul dimineții, la început de zi, aluzie la înnoire." Poezia a fost interpretată și ca un cântec erotic și ca o metaforă a căutării absolutului. Cântecul de iubire îl rostește probabil, poetul: "*Tu ți-ai strecurat cântecul în mine...*" prin "fereastra sufletului" deschisă în bătaia vântului. Asemeni "Luceafărului" eminescian, poetul aparține unei lumi transcendente: "*Eu veneam de sus, tu veneai de jos/ Tu soseai din vieți, eu veneam din morți*". În interpretarea lui C.Parfene "Morgenstimmung" rămâne o poezie cu implicații filozofice evidente "*pentru că substanța ei ideatică, dragostea este un instrument de cunoaștere...*"
- **Jignire**; Poetul se imaginează în ipostaza unui sculptor care a făurit trupul femeii din minunile naturii autohtone: "*Am luat pământul sălbatec, din pădure/ Și-am frământat cu mână de olar/ În parte*

fiecare mădular/ Al ființei tale, mici, de cremene ușure." Doar că bărbatul i-a insuflat și voluptosul chin erotic, încât femeia consideră o jignire că mâinile poetului făurar au întârziat mai mult modelându-i formele senzuale. Din final răzbate regretul făurarului de a fi zămislit pe cea care l-a trădat, abandonându-și creatorul; (aluzie la statuia lui Pygmalion).

- **Creion** aparține aceleiași lirici erotice: chipul iubitei este asociat imaginilor celor mai diafane ale naturii: lacul, azurul, limpezimea apei etc.: "*Obrajii tăi mi-s dragi/ Cu ochii lor ca lacul/ În care se-oglesc/ Azurul și copacul*". Poetul-pictor creionează cu dragoste făptura ei "*De chin și bucurie*", numai că această imagine oximoronică sugerează aceeași atitudine contradictorie a eului liric arghezian; acesta își impune să-și apere orgolioasa independență, în pofida atracției erotice: "*Nu trebuie să-mi fie/ De ce să-mi fie dragă?*"
- **Toamna** reprezintă o elegie a iubirii pierdute: în același cadru al unei toamne romantice, ca și altădată, reîntâlnirea târzie a celor doi pare vidată de orice vibrație erotică; gesturile ce odinioară semnificau tandrețe, acum sunt doar niște încercări eșuate: "*Ne-am așezat alături și brațu-i m-a cuprins,/ Un luminiș în mine părea că s-ar fi stins*." Crepusculul autumnal învăluie totul și reprimă orice cuvânt, încât eul poetic nu se mai recunoaște: "*Mă-ndrept încet spre mine și sufletul mi-l caut/ Ca orbul, ca să cânte, spărturile de flaut*."
- **Oseminte pierdute**; Arghezi a reluat în aceeași manieră romantică ca și în "Toamna" tema melancoliei la revederea locurilor străbătute altădată în doi. Iubirii efemere i se asociază, ca și în lirica eminesciană, eternitatea naturii simbolizată de crengi, de flori, de fântână: "*Iubirea noastră a murit aici/ Tu frunză cazi, tu creangă te ridici*." Trecutul unde s-a pierdut iubirea nu este altceva decât un mormânt cu "oseminte pierdute".

VIII. LUCIAN BLAGA

1 Identificați etapele și particularitățile lirismului blagian

Poetul-filozof Lucian Blaga (1895-1961) se distinge în peisajul liricii românești prin deosebita receptivitate la fluxul înnoitor al artei, fiind primul mare poet român care reușește să se sincronizeze de la început cu formele poetice europene.

Noutatea liricii blagiene constă în gândirea mitică și adoptarea metaforei revelatorii, ca modalități originale de a se apropia de misterele refuzate "cunoașterii paradisiace". Poeticul stă, la Blaga, sub semnul miticului și al magicului, al expresionismului, pe care însuși filozoful culturii îl definește astfel: "*De câte ori un lucru e astfel redat încât puterea, tensiunea sa interioară îl întrece, îl transcedentează, trădând realități cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de a face cu un produs artistic expresionist*" ("*Filozofia stilului*").

În evoluția lirismului poetului din Lancrăm, se pot distinge trei etape fundamentale:

I **Prima etapă** reprezentată de volumele "*Poemele luminii*" – 1919 și "*Pașii profetului*" – 1921 definește și cele două coordonate ale creației sale: "*poezia fiorului cosmic*" și "*tristețea metafizică*" (Ov. Crohmălniceanu).

Motivul central al liricii lui Blaga, prefigurat chiar din primul volum, rămâne **lumina**, care semnifică fie cunoaștere ("Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"), fie elementul cosmogonic ("Lumină"), fie iubire ("Lumina raiului").

Poezia de început a lui Blaga este dominată de un puternic **vitalism**, expresie a unei trăiri poetice dionisiace ("*Vreau să joc*"). Eul blagian cunoaște o irepresibilă dilatare cosmică ("*Dați-mi un trup, voi munților*"), ambiționând să evadeze din carcera propriei individualități și, animat de elanuri coplesitoare, să se reverse asupra lumii întregi. Așadar, "*poezia fiorului cosmic*" este expresia vitalismului dionisiac inspirat de filozofia lui Nietzsche, care a generat și estetica expresionistă germană. Acest vitalism presupune trăirea plenară a vieții într-o fericită inconștiență vegetativă, ca în împărăția mitică a zeului Pan.

“*Tristețea metafizică*”, cea de a doua coordonată a liricii blagiene, începe odată cu moartea zeului păgân (“Moartea lui Pan”), când are loc spiritualizarea naturii și a omului, prin apariția lui Crist.

Semne ale neliniștii sufletului omenesc se insinuaseră și mai înainte în poezii ca “Gorunul” (“*de ce mă-nvinge/ cu aripi moi atâta pace?*”) sau în “Liniște”, prin percepția acută a comunicării cu strămoșii care își trăiesc “*mai departe/ în noi/ viața netrăită*”. Dar conștiința păcatului, ce generează un tragism existențial s-a ivit odată cu “*pașii profetului*”. Spiritualizarea creștină a îndepărtat tot mai mult pe om de existența sa primară, de natura-i ancestrală, sufletu-i fiind strivit acum de o imensă oboseală. În locul eului dionisiac ce râvnea să se avânte spre aștri “*c-o mare de îndemnuri și de oarbe năzuinți*” (“Stelelor”), apare **ipostaza eului panic**, cea a regresiei în regnul vegetal. **Panismul metafizic** nu este mai puțin expresionist decât atitudinea tesionată a eului dionisiac.

II A doua etapă a lirismului blagian (vol. “În marea trecere” – 1924, “Lauda somnului” – 1929, “La cumpăna apelor” – 1933) este dominată de o “*boală*” nedefinită; adâncă “**tristețea metafizică**” de acum este determinată de conștiința “*marii treceri*”, a timpului inexorabil (“În marea trecere”), de spaima de moarte, de “*nimicul-marele!*” (“Din adânc”) și de absența absolutului, a retragerii divinității din lume (“Paradis în destrămare”).

Tulburat de aceste trăiri existențiale, poetul face elogiul somnului metafizic (“Lauda somnului”), ca formă a vieții inconștiente, dorite ca o soluție salvatoare de neliniști. Lauda “*somnului*” blagian, este lauda stării de dinaintea genezei ființei, geneză care cuprinde în sine și embrionul morții. Evaziunea în “*somnul*” blagian este un mijloc de stabilire a legăturii ancestrale cu strămoșii (“*În somn sângele meu ca un val/ se trage din mine înapoi în părinți*” – “Somn”). Sufletul sfâșiat de îndoieli al poetului își caută refugiul nu numai în somnul metafizic, ci și în copilărie (“*Numai sângele meu strigă prin păduri/ după îndepărtata-i copilărie/ ca un cerb bătrân/ după ciuta pierdută în moarte*”). (“În marea trecere”), ori în veșnicia satului mitic: “*Eu cred că veșnicia s-a născut la sat...*” (“Sufletul satului”).

Echivalentul “*somnului*” blagian este “*cumpăna apelor*”, care ar

desemna mijlocul vieții (mijlocul dintre viață și moarte), când *“Poteca de-acum coboară ca fumul”* (*“La cumpăna apelor”*). *“Cumpăna apelor” e linia de unde drumul vieții își schimbă panta, încetează să mai suie și începe a coborî.*” (Ov. Crohmălniceanu)

III În cea de-a treia etapă (vol. *“La curțile dorului”* – 1938 și *“Nebănuitele trepte”* – 1943), pe lângă o mai evidentă apropiere de folclor, descoperim o meditație lirică mai calmă, aproape apolinică, expresia devenind mai senină, mai echilibrată. În interpretarea exegezei blagiene *“curțile dorului”* sunt întinderile care-l despart de țară, pe poetul aflat departe; nostalgia plaiurilor natale apare însă proiectată, ca de obicei, într-un plan metafizic. Țara devine *“raiul sorin”*, tărâmul transcendent după care tânjește sufletul poetului, iar *“Nebănuitele trepte”* reprezintă metamorfozele succesive ale întoarcerii noastre în neant. Sub acest titlu, Blaga cântă coborârea *“panică”* îndărăt, în sânul elementelor vegetale, prin moarte.

Regăsim, în ambele volume, și motivele literare anterioare precum imaginea neschimbatului sat mitic, unica poartă a veșniciei (*“Întoarcere”*), motivul comuniunii cu sufletele morților (*“În preajma strămoșilor”*), sau cel al aspirației nestinse către absolut: sufletul poetului caută apa *“din care curcubeul își bea frumusețea și neființa”* (*“Autoportret”*).

Prin valorificarea originală a folclorului, a miturilor autohtone și crearea altor mituri poetice, menite să reveleze fondul nostru sufletesc primar, lirismul lui Blaga, înfiorat de înalta vibrație metafizică, ne oferă o imagine unică, esențializată a lumii. Ceea ce poetul ne înfățișează e o realitate lăuntrică, proiecție a *“ochiului sufletesc”* expresionist.

2. Evidențiați concepția artistică a lui Lucian Blaga exprimată în poezia *“Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”*.

Ca și în cazul lui Tudor Arghezi, L. Blaga este greu integrabil într-o anumită orientare estetică, având în vedere filonul tradiționalist al liricii sale (prin mituri, reînnoiește legătura cu fondul nostru sufletesc primitiv), și aderența lui la tendințele moderniste (îndeosebi cea expresionistă) din epocă.

Primul volum, din 1919, "*Poemele luminii*", se deschide cu poezia "*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*" ce exprimă crezul său artistic, *rolul poetului și al poeziei în raport cu tainele Universului*.

Aflat între tradiție și inovație, lirica blagiană stă sub auspiciile celei eminesciene, poetul ardelean fiind străbătut de aceeași vibrație înaltă, de același fior metafizic în fața nemărginirii.

Universul, imaginat ca o imensă floare ale cărei petale, ce formează "*corola*", sunt tot atâtea enigme, îi declanșează poetului "*largi fiori de sfânt mister*".

În spiritul esteticii expresioniste, scriitorul situează în centrul lumii eul poetic (amplificând astfel tensiunea lăuntrică a discursului liric); iar sub înrâurirea filozofiei lui Nietzsche, consideră trăirea frenetică a iubirii (divine) ca principala cale de a accede la revelație, la Absolut. Tainele universului, "*petalele*" din "*corola de minuni*" sunt sugerate prin "*flori*" (frumusețe, dar și gingășie), "*ochi*" (conștiință, reflexivitate, dar și comunicare), "*buze*" (rostirea, dar și iubirea, sărutul), "*morminte*" (sfârșitul vieții, dar și misterul morții).

Poezia, ca formă esențială de cunoaștere pentru artist, trebuie să dezvăluie aceste "*minuni*" într-o modalitate proprie (prin mituri și simboluri), adâncindu-le vraja prin revelație. În acest scop, în planul expresiei artistice, Blaga e nevoit să renunțe la *metaforele plasticizante*, care dau numai contur și relief unei imagini, și, în locul lor, să creeze *metafore revelatorii* menite să sporească, să potențeze efectul imaginii. Capacitatea de concretizare a metaforei plasticizante, proprie lumii *contigente*, este înlocuită cu capacitatea de abstractizare și *spiritualizare* a metaforei revelatorii, mai potrivită pentru aspirația către *transcendență* ("*Eu cu lumina mea, sporesc a lumii taină*"). Cunoașterea poetică ("*luciferică*") se realizează prin tandrețe și iubire aproape evlavioasă ("*nu strivesc*", "*nu ucid*"), în timp ce cunoașterea rațională ("*paradisiacă*") este brutală. "*Lumina altora sugrumă vraja nepătrunsului ascuns ...*" "*Lumina*" poetică, asemănată cu lumina lunii, "*sporește a lumii taină*" și o îmbogățește "*cu largi fiori de sfânt mister*". În acest fel, poetul poate să proiecteze în misterul lumii un nou înțeles, un înțeles al său. Aproximarea de esență realității trebuie să se facă deci pe cale afectivă; "*nepătrunsul ascuns*" se cere intuit, și nu cercetat cu

privirea necruțătoare a minții. Numai astfel se poate conserva *inefabilul*, superbia acestui Univers cu care poetul se identifică, considerându-se el însuși un participant la tainele lumii. "*Lucian Blaga modifică esențial însuși conceptul de act poetic, care nu mai este înțeles ca ars (meșteșug), ci ca atitudine subiectivă, intim asumată față de lume ...*" (Marin Mincu).

3. Comentăți versurile (...) din poezia "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"

Sugestii de comentariu:

- Titlul poeziei este o **metaforă cosmologică**: întregul univers este imaginat ca o floare grandioasă, ale cărei gingașe petale trebuie ocrotite.
- În centrul demersului poetic se situează eul blagian (evidențiat prin pronumele personal "eu" și adjectivele pronominale posesive "mea", "mei") raportat la lumea care îl înconjoară.
- **Structura antitetică** a discursului liric este necesară spre a opune cele două modalități de cunoaștere a lumii, **poetică** ("*luciferică*") și **rațională** ("*paradisiacă*"): "*lumina mea*" - "*lumina altora*"; "*nu strivesc*", "*nu ucid*" - "*sugrumă*", "*razele albe*" - "*întunecata zare*".
- George Călinescu făcea observația că "*întâile versuri ale poetului se condensau pe un singur punct, într-o metaforă*"; principala metaforă revelatoare este "*lumina*" cu *conotațiile* ei multiple: cunoaștere, element primordial al genezei, iubire, creație, iar "*petalele*" din "*corola de minuni*" sunt sugerate prin: "*flori*", "*ochi*", "*buze*", "*morminte*".

Fiecare metaforă ne raportează pe rând, la universul vegetal, uman (al cunoașterii și al *logosului*) și la cel mineral al tăcerii eterne.

- Eugen Lovinescu explica "*mecanica poeziei lui L. Blaga*" prin "*fixarea unei impresii sau a unei constatări de ordin intelectual cu ajutorul comparației*". Privit din perspectiva esteticii literare moderne, **întregul demers poetic poate fi considerat el însuși ca o metaforă unică**, dar, în ansamblul acesteia, apare o amplă comparație a luminii "*luciferice*" cu "*lumina lunii*", razele ei amplificând misterul existențial: "*tremurătoare*", "*taina nopții*", "*întunecata zare*", "*largi fiori*", "*sfânt mister*".

● Pe lângă imagistica metaforică, se remarcă și la Blaga, ca și la Eminescu în *“Scrisoarea I”*, **tendința de a întări o afirmație, de a delimita o atitudine, prin negație** (*“nepătruns”*, *“ne-nțeleș”*, *“ascuns”*), *mai precis prin enumerarea unor verbe cu sens negativ: “nu strivesc”, “nu ucid”, “nu sugrum”*.

● La nivelul prozodic, ritmul versului liric, *enjambamentul* se nasc din încercarea dramatică de a da expresie inexprimabilului, iar versurile frânte trădează febrilitatea gândirii poetice.

4. Comentați versurile (...) din poezia “Paradis în destrămare”

Sugestii de comenariu:

● *“Paradis în destrămare”* sugerează **procesul desacralizării lumii**, motivat prin incapacitatea omului contemporan, dominat de gândirea logică, rațională, opusă celei mitice, de a mai trăi sentimentul misterului cosmic; suntem martori la amurgul mitului creștin, într-o lume care se îndreaptă tot mai mult către valorile științei.

● *“Paradisul în destrămare”* este **metafora expansiunii profanului asupra sacrului**, este însăși lumea care își pierde sacralitatea, ceea ce înseamnă moartea ei spirituală.

● Structura poeziei corespunde acestei opoziții, în planul expresiei artistice reflectându-se două feluri de valori care se întrepătrund, menite să releve invadarea **sacrului de către profan**; pe de o parte apar simboluri din sfera de sugestie a mitologiei creștine: *“portarul înaripat”* (heruvimul care păzește cu sabia de flăcări drumul spre pomul vieții), *“serafimi”*, *“arhangheli”*, iar de cealaltă parte, determinările lor dezvăluie golirea lumii de dimensiunile mitice inițiale: *“spada de flăcări”* este acum un *“cotor de spadă”*, searfimii au *“parul nins”*, arhanghelii ară *“cu pluguri de lemn”*, îngerii sunt *“goi, zgribulind”* de frig.

● Se conturează o imagine a Extincției amintind de viziunea eminesciană: *“porumbelul Sfântului Duh/ cu pliscul stinge cele din urmă lumini”*; se așterne o noapte tragică: *“Noaptea îngerii goi zgribulind se culcă în fân/ arhanghelii se plâng/de greutatea aripilor”*.

● **Imagini apocaliptice, terifiante declanșează o neliniște ce invadează**

întreaga ființă; misterul cosmic refuză să i se mai reveleze omului: “apele din fântâni/refuză gălețile lor”, “păianjenii” (simbol al profanului) “au umplut apa vie”, opunându-se setei de cunoaștere, aspirației spre transcendență. Ultima treaptă a căderii va fi uitarea însăși a mitului: “țărâna va seca poveștile/ din trupul trist”.

- Totul pare a fi predestinat “marii treceri”, ce nu mai poate fi stăvilită.

Miniantologie: LUCIAN BLAGA

- **Gorunul** (vol. “Poemele luminii”, 1919)

Presentimentul morții devine subiect de meditație al acestei elegii filozofice: omul și natura alcătuiesc o singură ființă; liniștea naturii curge în vinele omului, iar în trupul gorunului crește din clipă în clipă sicriul, poetul însuși fiind un actant liric, un participant la propria sa revărsare în moarte: “și mut/ ascult cum crește-n trupul tău sicriul/ sicriul meu/ cu fiecare clipă care trece/ gorunile din margine de codru.”

- **Izvorul nopții** (vol. “Poemele luminii”, 1919)

Poezia aparține liricii erotice, reprezentând un omagiu adus femeii iubite, ai cărei negri ochi “sunt izvorul/ din care tainic curge noaptea peste văi/ și peste munți și peste șesuri/ acoperind pământul/ c-o mare de-ntuneric.” Întreaga structură poetică se bazează pe o metaforă revelatorie, poetul fiind străfulgerat de o neașteptată iluminare: noaptea izvorăște din lumina ochilor iubitei. Mitul poetic blagian de factură expresionistă lasă a se înțelege că fiecare lucru își trage originea din opusul aparenței sale, aspect subliniat și prin oximoronul din final: “Așa-s de negri ochii tăi, lumina mea.”

- **Dați-mi un trup, voi munților** (vol. “Pașii profetului”, 1921)

Inclusă în volumul “Pașii profetului” poezia situează în centrul ei același “eu” expresionist ca și în “Poemele luminii”, reprezentând o continuare a elanului dionisiac. Tensiunea lăuntrică a trăirilor “strașnicului suflet” blagian depășește “lutul slab și strâmt” al efemerului trup. De aceea poetul și-ar dori un trup pe măsura

munților, a întregului pământ, spre a putea să-și proiecteze sufletul “năvalnic și liber” în infinitul cosmic; și-atunci când ar iubi, ar săruta “*sclipitoarele stele*”, iar când ar urî, ar zdrobi “*bieții sori călători*”. Stilistic, mișcarea afectivă este exprimată prin alternarea tuturor modurilor personale, imperativul fiind expresia irepresibilei dorințe de transfigurare a contingentului spre a putea ființa în absolut.

● **Psalm** (vol. “În marea trecere”, 1924)

Ca și în “Psalmii” arghezieni, Blaga trăiește în fața divinității stări contradictorii, apăsător de sentimentul singurătății în univers: de durere (“*O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă*”), de reproș (“*În cer te-ai închis ca-ntr-un coșciug*”), de implorare (“*În spinii de-aici arată-te, Doamne*”), de derută (“*Dumnezeule, de-acum ce mă fac?*”). Singura salvare din această tulburare existențială este să-și identifice spiritul cu divinitatea, dezbrăcându-se de trup “*ca de o haină pe care o lași în drum.*”

“*Poezia de față este un psalm tragic, un monolog al inutilității ființei într-un cuvânt.*” (Marin Mincu)

● **9 mai 1895** (vol. “Nebănuitele trepte”, 1943)

Poezia ce are drept titlu data de naștere a poetului evocă locul ivirii sale pe lume, satul Lancrăm, sat ce poartă în al său nume “sunetele lacrimii”. De astă dată satul nu mai este prezentat ca o realitate metafizică, ci “*ca prag de lume*”. Poetul se înfioară în fața propriului destin, în fața unor mistere “*din corola de minuni*”, precum ivirea sa într-o ființă într-un timp anume, din “*străfund de veac*”, într-un anume loc, într-un “*sat de lacrimi fără leac*”.

● **Autoportret** (vol. “Nebănuitele trepte”, 1943)

În volumul memorialistic “Hronicul și cântecul vârstelor” Blaga evoca intrarea sa târzie în lumea cuvântului: “*Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului*”. Se pare că precocile copil avea presentimentul înstrăinării de lumea sa originară prin cuvânt. “Muțenia” sa era poate un mijloc instinctiv de a-și conserva candoarea: “*Lucian Blaga e mut ca o lebădă. În patria sa/ zăpada făpturii ține loc de cuvânt.*” Este un autoportret expresionist al unui poet marcat de o neconțință, “seculară”

căutare. Sufletul său năzuiește spre absolut: “*El caută ape din care bea curcubeul*”. Aspirația sa este de natură titanică: “*El caută apa din care curcubeul / își bea frumusețea și neființa.*”

Limbajul, cuvântul nu este decât un mijloc aparent de a reda simțirea poetică, sensul ei profund. Teama de cuvânt este teama poetului demiurg de a nu altera prin logos inefabilul trăirii.

● **Încântare** (vol. “Nebănuitele trepte”, 1943)

Pe lângă alunecare spre neființă care constituie unul din motivele literare distincte ale volumului, întâlnim și câteva poezii comunicând bucuria caldă în fața iubirii, deși chiar și erosul are la Blaga un sens existențial. Poezia “Încântare” reflectă o evidentă apropiere de folclor, având o formă epistolară și versuri structurate în distihuri cu rimă împerecheată, aspecte ce amintesc de “scrisoarea” fiului de domn (“Scrisoarea III”, M. Eminescu) adresată iubitei sale: “Domniță din țară bârsană/ lumină sunt, inimă, rană.../ Din visuri născute în zori/ trimite-ți-aș negrele flori” etc.

● **Poetul** (vol. “Nebănuitele trepte”, 1943)

Poezia poate fi considerată o odă adusă memoriei poetului austriac Reiner Maria Rilke, al cărui nume “**cu care-l chemau muritorii**” s-a *sublimat* într-un cântec “*cu tulbure tâlc/ ca un straniu eres*”. Nemuritoare rămâne doar creația, căci autorul ei “*nu are chip și nu are nume*” – el rămâne “*Poetul*”. După ce “a îndurat năpastele toate cu bărbăție”, retras plin de amărăciune sub pavăza singurătății, “*voi să uite de oameni și vatră*”. Parcurgând asemeni Luceafărului eminescian o dureroasă experiență, își urmează destinul resemnat în totala lui izolare, “*flancat de albe și negre solstiții mare și singur*”, mistuindu-se pe rugul propriei creații. El, Poetul nu poate fi “*ucis*” decât “*de-un ghimpe muiat în azur*”, iar dacă aceasta ar fi posibil, ar “*amuși*” “*toate privighetorile*”.

● **Cântec pentru anul 2000** (vol. “Nebănuitele trepte”, 1943)

Acest “cântec” apare ca o meditație potolită și senină a celui ce va coborî “nebănuitele trepte” pătrunzând în adâncurile “spațiului mioritic” cu mult înainte de anul 2000. Poetul se întreabă neîncrezător dacă își va mai aminti cineva de el: “*Mai aminti-mă-*

va un trecător/vreunui străin, sub ceasul lor?” Ființa lui, asemeni poetului mioritic, se va integra în circuitul naturii, în rotirea vulturilor, în zborul fluturilor; de cel care a fost odinioară “contemporan cu Dumnezeu poate-și vor mai aminti doar stejarii “de lângă Sibiu”, martori ai tinereții sale pierdute demult. Discursul liric ordonat în distihuri cu rima împerecheată proiectează întregul itinerar inițiativ parcurs de poet într-o existență ireală.

● **Întoarcere** (vol. “La curțile dorului”, 1938)

Titlul sugerează revenirea definitivă în țară a poetului, în urma periplului său diplomatic printre străini. Întoarcerea echivalează cu regăsirea satului, a muzicii fluierului și a greierilor: “*Lângă sat iată-mă iarăși, / prins cu umbrele tovarăș*”. Dacă la Eminescu (“Revedere”) eternitatea era apanajul codrului, la Blaga “*Neschimbat e numai satul...*” Scrisă în distihuri cu rima împerecheată, poezia păstrează miresmele creației populare. George Gană remarcă: “*E un fel de “Revedere” eminesciană, încheiată cu un regret ce amintește de acela din “O, rămâi”:* “Mult mă mustră funza-ngustă/ Vântul lacrima mi-o gustă”.

● **Cântecul obârșiei** (din ciclul “Corăbii cu cenușă”)

În unele poeme din ciclul “Corăbii cu cenușă” redescoperim starea de spirit obsedantă a poetului din volumele anterioare, care este cea a “marii treceri”. Această stare este însă acum trăită fără acea tulburătoare “tristețe metafizică”, ci cu seninătatea specifică filozofiei noastre populare. Interesantă este aici schimbarea direcției “trecerii”, care nu ne apare dinspre viață spre moarte, ci invers: moartea, în viziunea blagiană, este o revenire la obârșie, la izvorul de unde pleacă “norul”, “drumul”, “dorul”: “*O, drum și ape, nor și dor, / ce voi fi, când m-oi întoarce/ la obârșie, la izvor?*”

● **Frumusețea** (din ciclul “Cântecul focului”)

Impresionant e tonul grav, cu o notă de tragism, chiar, al acestei poezii din lirica erotică blagiană din anii târzii; este o meditație cu privire la frumusețea care, deși amăgitoare, te ispitește mereu : “*Orice frumusețe se-mbină/ cu zări și imagini, cu vrăji depărtate.*”

Motivul liric al "cenușii" reapare în final spre a sugera destrămarea oricărei vrăji: *"Orice frumusețe e ca o urnă.../ Vezi forma, mirat. Și suferi gândind/ la cenușa pe care-o cuprinde."*

● *Focuri de primăvară* (ciclul "Cântecul focului")

Cele mai multe dintre creațiile cuprinse în acest ciclu sunt mici poeme de dragoste, "focurile" erosului aprinzând sufletele mereu tinere.

Regnul vegetal și cel uman într-o deplină simbioză trăiesc deopotrivă senzația vitalistă generată de primăvară, care aprinde peste tot *"albastre ruguri"*. Există o totală exuberanță care face ca nu numai pomii să simtă *"dureri de muguri"*, ci și iubirea însăși să capete o înfățișare suavă, florală: *"dar ca pomii să-nflorim"*. Îndrăgostiții năzuiesc spre un tărâm de trăiri candid, paradisiac: *"Căutăm pământul unde/ mitic să ne-alcătuim."* La nivel prozodic, tonul revitalizant este sugerat prin organizarea clasică, tradițională, a discursului liric în catrene de factură populară.

● *Fântânile*

Poezia are semnificația unei arte poetice; dacă în "Autoportret" Blaga își exprima aspirația spre absolut, mărturisind că sufletul său *"caută apa, din care bea curcubeul"*, aceeași năzuință și același motiv liric, cel al apei are și în această târzie creație: *"Sapă, frate, sapă, sapă/ până când vei da de apă."* *"A săpa fântâni- observa George Gană – înseamnă a revela consubstanțialitatea pământului cu cerul, a afla absolutul în preajma ta, a te simți în interiorul sferei făcute a universului."* Cele trei elemente cosmice, apa, pământul și cerul se constituie într-un simbolic univers pe care poetul are datoria să-l exploreze ostoindu-și astfel setea de cunoaștere; *"Sapă numai, sapă, sapă,/ până dai de stele-n apă."*

● *Mirabila sămânță*

Este o odă dedicată minunatei semințe (lat. mirabilis, e=minunat), simbol al germinației și al rodirii *"pentru Eutopia, mândra grădină"* (gr.eu bine+topos loc) semnificând patria. Poetul e cuprins de o infinită încântare în fața acestor miraculoase semne, *"în fața mărunților zei, care așteaptă să fie zvârliți/ prin*

brazde...” Mirabilei semințe “ce-nchide/ în sine supreme puteri” i se asociază tot ce înseamnă culoare și lumină. Contemplarea ei ca și a “corolei de minuni a lumii” reprezintă o cale de comunicare cu tainele ascunse ale universului care nu se revelă decât celor ce percep cu toate antenele senzoriale aceste “minuni”. Diafane și muzicale, semințele putând semnifica și miracolul cuvintelor, conțin în starea lor latentă un întreg univers.

IX. ION BARBU

1 Prezența etapelor creației barbiene

Poetul matematician Ion Barbu (1895-1961), autor al unui singur volum, “Joc secund” (1930), a introdus în literatura română un lirism conceptual, intelectualizat, fiind adeptul “*poeziei pure*”, concept promovat în lirica modernă de un St. Mallarmé sau Paul Valéry. Adversar declarat al “*poeziei leneșe*”, derivând din emoția psihologică provocată de sentimente, I. Barbu este adeptul unui *lirism cerebral*, rezultat al emoției stârnite de cugetare; starea poetică barbiană constă în *contemplarea ideii ca realitate absolută, strict transcendentă*. Pentru a ajunge la un astfel de lirism esențializat, poetul va trebui să renunțe treptat la descriptivismul parnasian, ori la pitorescul anecdotic. În evoluția imprevizibilului lirism barbian, T. Vianu distinge trei etape:

I Etapa parnasiană include versurile publicate între 1919-1920 în revista “Sburătorul”, de sub conducerea lui Eugen Lovinescu. Poezia parnasiană (antiromantică) ambiționa să fie o *poezie impersonală*, vizuală, caracterizată prin lapidaritatea expresiei și perfecțiunea formei. Se observă în această etapă *preocuparea scriitorului pentru descriptiv*, evitând confesiunea, dar “descriderile” sale au totdeauna adâncimea unei semnificații, menite să reveleze și o anumită sensibilitate; poetul însă își exprimă trăirile. *Expresiile împietririi unor elanuri frenetice*, dionisiace, se reflectă fie în peisaje mineralizate (“Lavă”), fie în forme ale geologicului (“Munții”, “Banchizele”), sau ale florei încremenite (“Copacul”).

Ca și L. Blaga, Barbu *proslăvește viața primordială a elementelor cosmice*, în care ar dori să se integreze: "*Vom merge spre firbintea, frenetică viață*" ("Panteism"). Trăirea dionisiacă, senzuală alternează cu contemplația senină, armonioasă (cu trăirea apolonică), de o elevată detașare intelectuală: "*Castelul tău de gheață l-am cunoscut gândire*" ("Umanizare"). Având în vedere că motivele preferate ale parnasienilor sunt istoria și mitologia, I. Barbu evocă Grecia misterelor eleusiene (Eleusis, miticul întemeietor al cetății Atica, unde se află templul zeiței Demetra) și cea a lui Dionysos. Este Helada văzută cu ochii lui Nietsche, tragică și agonică, resimțind puternic durerea vieții, de care încearcă să se elibereze prin cultul lui Dionysos, zeul beției și al naturii. Reprezentative pentru o astfel de viziune sunt poeziile: "Dionisiacă", "Ultimul centaur", "Pitagora", "Pentru marile Eleusini"

II Etapa baladică și orientală, cuprinzând poeziile publicate între 1921- 1925, ne înfățișează un Ion Barbu cu totul imprevizibil, autor a unor **poezii de factură narativă**, aparent contrară concepțiilor sale estetice. În realitate, însă, anecdoticul este doar un "înveliș" pentru o poezie rafinată, profund intelectualizată. Balada "**După melci**", descriind o experiență de inițiere a unui copil în tainele naturii, înfățișează, de fapt, o tulburătoare dramă a cunoașterii. "Riga Crypto și lapona Enigel" este, la rândul ei, o meditație răscolitoare pe tema incompatibilității, o alegorie ce sugerează structura dilematică a omului, ce, aspirând spre transcendență, nu-și poate depăși condiția.

Conturând o lume de inspirație orientală, nu prea departe de cea autohtonă, din apropierea Dunării, poetul ne introduce în atmosfera balcanică a lui A. Pann și a eroului său, mucalitul Nastratin Hoge; este, de fapt, o lume simbolică, fascinantă prin deliciile spiritului. În astfel de poeme precum "**Isarlâk**", "**Nastratin Hoge la Isarlâk**", "**Domnișoara Hus**", întâlnim un univers mitic cu elemente de orient turcesc. "Isarlâk", o cetate fictivă, așezată "la mijloc de Râu și Bun", este populată de oameni ce trăiesc deopotrivă și deliciile spiritului, dar și pe cele senzuale. În capodopera ciclului "**Nastratin Hoge la Isarlâk**", eroul lui A. Pann apare ca un straniu ascet ce-și rupe hrana din propriul trup ("*Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el*"), viziune tragică a creatorului care se mistuie pe sine în procesul creației. Poemul "**Domnișoara Hus**" evocă imaginea grotescă a unei foste curtezane

ajunse, acum, în declinul vârstei, într-o stare de totală mizerie și decrepitudine morală. Impresionant este descântecul nebunei, prin care aceasta încearcă să-și readucă iubiții de altă dată, descântec ce ne dezvăluie o zonă mai puțin explorată a folclorului românesc.

III Etapa ermetică

În această etapă se pot distinge două faze: una *expresionist erotică* (1925-1926), în care mai predomină descriptivul și narativul, relevante fiind simbolurile barbiene ce presupun o inițiere, a doua cea ermetică, de incifrarea sensurilor (1926-1929). Între simbolurile din prima fază, cele reprezentative sunt "oul", "nunta" și "melcul".

"Oul" ("Oul dogmatic") este simbolul cosmologic al misterului existențial. În "oul dogmatic" poetul vede închis misterul virtual al vieții, dar și starea embrionară de dinaintea existenței, starea de "increat". Extrapolând, în viziunea barbiană, oul este însăși esența universului, căci microcosmosul se repetă în macrocosmos.

"Nunta" ("Ritmul pentru nunțile necesare") este un alt simbol al cosmologiei barbiene, reprezentând comunicarea omului cu misterul existențial. În viziunea poetului, pentru a ajunge la cunoașterea deplină a miracolului creației universale, omul trebuie să parcurgă *trei etape* ("roate"): a *Venerei* (erosul), a lui *Mercur* (rațiunea) și a *Soarelui* (simbol al absolutului). Fiecare din cele trei etape ale cunoașterii semnifică o "nuntire" cu esențele lui. Aspirația spre absolut, spre Soare se poate împlini doar prin contemplația poetică.

"Melcul" este motivul central din poezia "Uvedenrode", cunoscut din psihanaliza lui Freud ca un simbol sexual. "Uvenderode" este nu doar un cuvânt inventat de poet, ci și un topos, un Olimp al erosului. Discursul liric barbian sugerează ideea că omul înzestrat cu harul artistic trebuie să-și reprime impulsurile sexuale în favoarea creației spirituale.

Poeziile de maximă incifrare sunt cele din ciclul "Joc secund". Concepția poeziei ca "joc" a apărut când poeții, obosiți de stilul retoric al romantismului, au înțeles că arta se îndepărtează, în acest fel, de adevărata ei natură: - joc estetic de sonorități.

În ceea ce privește concepția de "joc secund", I. Barbu se întâlnește aici cu cea a lui Platon. Artă - în opinia filozofului grec - este o copie a

lucrurilor, ele însele niște copii ale ideilor. Deci arta, consideră poetul, este o imitație la puterea a doua, un "joc secund". În această ultimă fază, îl descoperim pe matematicianul care afirmă că "*există undeva în domeniul înalt al geometriei un loc luminos în care se întâlnește cu poezia.*" Operând acum cu semne și figuri geometrice, care alcătuiesc metafora predilectă, adoptând un *limbaj poetic absolut nou*, bazat pe suprimarea cuvintelor de relație, pe exprimarea eliptică, pe dislocări sintactice, I. Barbu tinde, ca și pictorii abstracționiști, să reveleze sensurile ascunse ale universului, printr-un *lirism total esențializat*.

2 Reliefați problematica și compoziția baladei "Riga Crypto și lapona Enigel"

Balada lui Ion Barbu, "*Riga Crypto și lapona Enigel*" (1927), inclusă în ciclul "*Uvedenrode*", dezbată **drama incompatibilității dintre două lumi**, dramă determinată de înălțimea aspirațiilor și valoarea diferită a posibilităților reale de a accede spre un Ideal.

Majoritatea comentatorilor poeziei lui I. Barbu au remarcat **cadrul medieval** fixat în primele patru strofe ale acestui poem, "*cântecul*" urmând a fi spus la sfârșitul unei petreceri de nuntă ("*La spartul nunții, în cămară*") de către un "*menestrel trist*". El urmează "*a zice*" despre o altă nuntă petrecută într-o lume fabuloasă, ai cărei protagoniști aparțin unor regnuri diferite: "*Riga Crypto*" - lumii vegetale, iar "*lapona Enigel*" - lumii umane. O astfel de *nuntire* nu a fost posibilă, iar menestrelul va cânta tristețea acestei drame. Formula compozițională este, așadar, a **poveștii în ramă**, amintind de tehnica "*Decameronului*". Poetul lasă impresia unei trăiri extrem de intense a faptelor povestite, dialogul dintre nuntașul fruntaș și "*mult îndărătnicul menestrel*" sugerând dificultatea acceptării de către rapsod a rostirii acestui cântec ce pare că-i pârjolește sufletul.

Discursul poetic propriu-zis al nunții fabuloase cuprinde, ca și la Eminescu, patru tablouri.

În primele două tablouri sunt prezentați eroii "*baladei*":

1) În mijlocul lumii vegetale, "*împărătea*" peste bureți riga Crypto "*În pat de râu și-n humă unsă*", izolat și "*ocărât*" "*Că nu voia să înflorească*";

2) Lapona Enigel este înfățișată mânându-și renii pe drumul repetabil al transhumanței, atrasă de soarele sudului, și *"poposind"* în poiana regelui Crypto.

3) În tabloul al treilea, are loc dialogul, în planul oniric, ca și în poemul eminescian, dintre cei doi protagoniști: *"mirele poienii"* o ispitește mai întâi cu roadele pământului său, *"fragii fragezi"*, iar apoi acceptă să se sacrifice el însuși spre a o avea mereu alături (*"Dacă pleci să culegi, /Începi, rogu-te cu mine"*). De fiecare dată fata refuză (deși pare că-l iubește) conștientă de imposibilitatea *"nuntirii"* lor.

4) În ultimul tablou este prezentată urmarea acestor visuri absurde, care depășesc limitele (firești, raționale) universului din care eroul face parte: dezintegrarea regelui *"ciupearcă"* sub povara ucigătoare a soarelui.

În secvența lirică finală, întreaga poveste este proiectată în mit: este socotit nebun cel ce nu a înțeles că aspirațiile sale depășesc cu mult limitele posibilității. Sortit să rătăcească în lumea lui, *"nebunul rigă Crypto"* este însoțit de elementele aparținând aceleiași regn, personificate în fapțurile grotești de basm, ca *"Laurul-Balaurul"*, sau *"măsălarița-mireasă"*.

Meditație tulburătoare pe tema cunoașterii, poemul reflectă, într-o formă alegorică, povestea eternă a omului, cu structura lui dilematică și cu destinul său tragic.

3. Comentați imaginile poetice din următorul fragment al baladei *"Riga Crypto și lapona Enigel"*:

*"Mă-închin la soarele-înțelept,
Că sufletu-i fântână-în piept
Și roata albă mi-e stăpână
Ce zace-în sufletul fântână.*

*La soare, roata se mărește,
La umbră, numai carnea crește
Și somn e carnea, se desumflă,
- Dar vânt și umbră iar o umflă..."*

Sugestii de comentariu:

- Alegoria aspirației umane spre absolut, în “*balada*” barbiană “*Riga Crypto și Lapona Enigel*” se bazează pe simboluri poetice de o uimitoare prospețime artistică; “eroii” acestei balade se definesc cel mai bine în raport cu lumina soarelui, simbol al absolutului.
- Regele “*ciupearcă*” și “*lapona*” aparțin unor lumi incompatibile. În poezia lui Barbu, factorul masculin este inferior celui feminin, motiv pentru care însuși poetul își considera poemul un “*Luceafăr întors*”.
- Crypto, simbol vegetal, aparține unei trepte inferioare, cea a inconștienței materiei, a regnului vegetal, a existenței telurice aflate în stagnare: “*ghiocii și toporașii*” îi reproșează sterilitatea, refuzul evoluției.
- Enigel aparține unei țări de gheață, tânjind după soare (în opera poetului, imaginea gheții se asociază gândirii); ea simbolizează o treaptă superioară, **umanul intelectual**.
- Soarele, simbol al absolutului, se reflectă în mod diferit; pentru regele “*ciupearcă*”, astrul zilei, opus somnului și răcoarei, este amenințător, întrucât reprezintă **viața**, iar lumina soarelui l-ar smulge din starea stagnantă și l-ar transforma într-o existență evolutivă, la capătul căreia se află **moartea**, sau l-ar pârloli cu razele sale arzătoare.
- Pentru Enigel, discul orbitor al soarelui, “*roata albă*”, idealul spre care aspiră omul, se reflectă în “*fântâna sufletului*”, stăpânindu-i conștiința (“*Și roata albă mi-e stăpână*”).
- Antiteza soare-umbră relevă opoziția dintre **conștient și inconștient**: aspirând spre un ideal superior, spiritul se-înălță, pe măsură ce “*roata se mărește*”, în timp ce la umbră, “*numai carnea crește*”: **trăirea exclusiv în carnal** (“*Și somn e carnea, se desumflă*”) duce la **veștejirea spiritului**.

X. VASILE VOICULESCU

1 Evidențiați particularitățile liricii lui V.Voiculescu

Trăsătura fundamentală a liricii lui V.Voiculescu (1884-1963) este *spiritul religios*, remarcat de G.Călinescu în a sa "Istorie a literaturii române de la origini până în prezent". Criticul îl încadrează la capitolul "Ortodoxiștii", alături de Nichifor Crainic sau de L.Blaa cu care s-ar asemana prin "*cântarea jalei metafizice*". Urmându-l pe Călinescu, Ov.Crohmălniceanu afirmă: "*în perioada interbelică, la noi, poetul cu cea mai pronunțată intenție religioasă a fost, fără, îndoială, V.Voiculescu.*"

● În primele volume ("Poezii" - 1916, "Din țara zimbrului" - 1918) se resimte, pe lângă melancolia eminesciană și tonalitatea moral-patriotică a lui Alecsandri, ecourile sămănătoriste, prin atenția acordată vieții patriarhale.

● O dată cu volumul "Pârgă" - 1921 "începe faza propriu-zis literară a poeziei lui V.Voiculescu încă șovăielnică" (G.Călinescu). Creația sa reflectă tot mai convingător tradiționalismul gândirist ortodoxist: motivele biblice devin punctul de plecare al unor meditații lirice asupra condiției umane, însetată de desăvârșire, dar aflată încă sub ispita amăgitoare a păcatului. Acestui volum îi aparține și "În grădina Ghetsemani", precum și alte poezii cu substrat alegoric, conținând numeroase motive biblice, precum: Îngerul nădejdiei, Heruvimul nevăzut, Arhanghelul durerii ș.a. Fiorul religios voiculescian amintește de "Psalmii" arghezieni, ori de unele creații (cu accente similare) ale lui Blaa.

● Stadiul maturizării poetice, V.Voiculescu îl va atinge prin volumele "Poeme cu îngeri" - 1927. Alegoriei naive din faza precedentă îi iau locul zbuciumul lăuntric autentic, *dramatismul luptei spiritului cu materia*. Se resimte tristețea generată de neputința omului de a comunica cu absolutul. Deși continuă să predominie motivele mitologiei creștine, se observă acum un proces de conceptualizare a liricii lui V.Voiculescu, ce reflectă gustul poetului pentru modernitate.

● **Volumele următoare** ("Destin"-1933, "Urcuş"-1937, "Întrezăriri"-1939) sunt *suprasaturate de alegorie*, care, devenită o manieră, anulează în bună măsură fiorul liric. Ele ne dezvăluie același poet cerebral atras de teluric, de tainele naturii elementare; peisajul devine tot mai spiritualizat, iar versurile tot mai riguroase.

Surprinzătoare sunt poeziile ce vor fi publicate **postum**, majoritatea cu caracter **erotic**, de o înaltă ținută intelectuală, elaborate de V.Voiculescu între 1954-1958 și apărute în volumul *"Ultimele sonete închipuite ale lui W.Shakespeare, în traducere imaginată de V.Voiculescu"*-1964. Poeziile acestui ciclu sunt notate cu cifre romane, în continuarea celor 154, compuse de *"marele Will"*. Autorul păstrând, în general, aceleași teme shakespeariene (trecerea timpului, cunoaștere, moarte, ș.a., toate subordonate iubirii) utilizează, cu precădere, două procedee artistice de bază: **alegoria și comparația dezvoltată**. Iubirea, în viziunea lui Voiculescu, este un sentiment spiritualizat, izvorând din tărâmul ideilor eterne, o cale de accedere a omului spre absolut. Proiecția erosului pe tărâmul religios conferă sacralitate acestui sentiment, care dobândește astfel dimensiuni noi: capacitatea de a transcende existența umană. Analizând poezia voiculesciană din această etapă, criticul E.Simion făcea următoarea constatare valabilă pentru întreaga creație: *"Voiculescu strecoară în versuri solemne și reci neliniștea modernă provenită din conștiința blestemului și a izbăvirii."*

2. Motivați titlul poeziei "În Grădina Ghetsemani", comentând versurile semnificative

Nota distinctivă a lirismului voiculescian din această creație este **fiorul mistic al viziunii sale despre lume**, privită cu ochii impresionabili ai țaranului, cuprins de smerenie în fața suferinței Mântuitorului.

Poezia inclusă în volumul *"Pârgă"* (1921) are ca sursă de inspirație un motiv biblic, acela al tulburătoarei rugăciuni înălțate de Isus către Tatăl Ceresc, în Grădina Ghetsemani, de la poalele Muntelui Măslinilor dinaintea răstignirii: *"și îngenunchind se ruga, zicând 'Părinte, de voiești, treacă de la Mine acest pahar ... Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă! Iar un înger din cer s-a arătat Lui și-l întărea. Iar El, fiind în chin de moarte, mai stăruitor se ruga'"* ("Evanghelia Sfântului Luca").

Grădina, acest simbol al lumii vegetale, semnificând rodnicie și vitalitate, este dublat de un al doilea simbol, cel al măslinilor, ale cărui ramuri semnifică pacea, liniștea. Prin antiteză, se accentuează drama Omului singur, fără de păcate, apăsător de imensa povară a ispășirii, prin crucificare, a păcatelor tuturor. Poetul "ortodoxist" accentuează nedreapta suferință și zbaterile interioare, contradictorii, ale Omului Isus ce și-a asumat destinul tragic. Furtuna din sufletul său dobândește proporții cosmice, declanșând zbuciumul întregului univers: "*Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtună*". Liniștită Grădina Ghetsemani devine acum o proiecție hiperbolizată a zbuciumului lăuntric. Imagini de factură expresionistă dau contur revoltei naturii înseși ("*se frământau măslinii, / Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă*") împotriva "ulilor" care "*dau roate după pradă*", prevestind martirajul. Singurii care nu-l vor părăsi, în aceste insuportabile clipe, sunt îngerii divinității: "*Treceau băta de aripi prin vraștea grădinii*".

Alegoria sugerată chiar prin titlu a prilejuit lui Tudor Vianu observația: "*Poetul a fixat în versuri îndoielile, neliniștile, luptele omului aspirând spre divinitate*".

3 Comentați versurile (...) din poezia "În grădina Ghetsemani"

Sugestii de comentariu:

- Dacă la Eminescu dualitatea naturii umane este generată de lupta dintre aspirația către transcendență a spiritului superior și ispita către plăcerile trecătoare, caracteristice omului obișnuit, la V. Voiculescu este surprinsă drama uman-divin. Această dramă capătă o încărcătură și mai tensionată, deoarece Mântuitorul este Omul cu suflet neprihănit care trebuie să ia asupra sa păcatele tuturor oamenilor jertfându-se pentru ei.

- În prima strofă este cel mai plastic conturată ipostaza umană a lui Isus, ale cărui suferințe sunt redată prin expresiile "sudori de sânge", "alb ca varul", "amarnica-i strigare".

- Sintagma "Isus lupta cu soarta" aduce în prim plan prototipul omului în permanentă luptă cu destinul (metafora - simbol "paharul"), aidoma protagoniștilor tragediei antice grecești (vezi în acest sens și efectul stilistic a imperfectului durativ: "lupta, nu primea", "curgeau", "stârnea").

● În strofa a doua, versul cheie este "*Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă*". Se conturează acum ipostaza divină a lui Isus, "setea uriașă" sugerând infinita iubire de oameni, pentru care el s-a întruchipat pe pământ spre a muri în chinuri pentru mântuirea omenirii.

● Sufletul care "*sta ... să-i rupă*" este cel al Omului fără prihană, înspăimântat în fața morții, pentru că jertfa sa este "pătată" de asumarea unor vinovății ce-i stârnesc oroare ("*grozava cupă*", "*infama băătură*"); totuși nu se poate împotrivi voinței divine ("*măna-ne-ndurată*").

● Strofa a treia accentuează antiteza omenesc-divin; băutura "verzuie" a morții cu "veninul ei groaznic" va duce la dispariția pământească a trupului, în timp ce spiritul va primi viața cerească, cea fără de sfârșit ("*sterlici de miere*", "*dulceață*").

● În încrâncenată luptă a trupului ("*fălcile-ncleștându-și*") împotriva morții, omul Isus, supus slăbiciunilor firești, uitase, într-un moment, sensul propriu al sacrificiului său: dobândirea vieții veșnice ("*Bătându-se cu moartea, uitase de viață*").

● Strofa a patra conține acele imagini de natură expresionistă care amplifică furtuna dintre sufletul Omului Isus, imagini ce trimit la semnificația titlului acestei tulburătoare meditații.

4. Comentarii următorul citat (...) din "Sonetul CLXXXIII"

Sugestii de comentariu:

● Sonetul aparține ultimei etape a creației voiculesciene, etapă ce cuprinde poezii cu caracter erotic, de o înaltă ținută intelectuală; elaborate de V. Voiculescu (1884-1963) între anii 1954-1958, au fost tipărite postum în volumul "*Ultimele sonete închipuite ale lui W. Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu*" (1964).

● Aceste poezii sunt notate cu cifre romane, în continuarea celor 154 compuse de "*marele Will*", "Sonetul CLXXXIII" fiind, în ordine, al 29-lea din cele 90.

● Autorul păstrează, în general, aceleași teme ca și ale lui Shakespeare (*trecerea timpului, cunoașterea, moartea etc.*, toate subordonate iubirii) utilizând cu precădere, două procedee artistice de bază: **alegoria și comparația dezvoltată.**

- **Iubirea**, în viziunea voiculesciană, este un sentiment spiritualizat, izvorât din tărâmul ideilor eterne, este, după cum rezultă din acest sonet, singura cale de a accede a omului spre absolut.
- Sonetul este structurat în două planuri: primului plan, abstract (cuprinzând o meditație pe tema iubirii în raport cu timpul) îi corespunde unul concret menit să plasticizeze ideea forței miraculoase a înălțătorului sentiment, care este iubirea.
- **Timpul și Dragostea**, termenii - cheie ai poeziei, scriși cu majuscule, au valoare de simbol, relevând, în spirit romantic, antiteza dintre condiția umană efemeră, vulnerabilă și eternitatea sentimentului iubirii.
- Întregul discurs liric reia și amplifică această antiteză:
 - condiția tragică a omului terorizat de **vremelnicie**: *“Mereu cerșim vieții ani mulți, așa-n neștire,/ Ne răzvrătim, ne plângem de piericiunea noastră ...”*;
 - timpul ireversibil vestejește totul: *“Se vestejește Timpul în noi ca floare-n glastră”*;
 - doar **prin iubire** timpul individual, subiectiv, (*“altoiul șubred”*) își poate trage *“seva nouă”* din timpul universal.
- Pentru a plasticiza afirmația versului-cheie al poeziei, *“... Dragostea-i unica vecie dată nouă”*, Vasile Voiculescu recurge, în maniera-i cunoscută, la o comparație de factură biblică: **forța miraculoasă a iubirii este asemeni forței cuvântului divin** care a săvârșit minunea învierii biblicului Lazăr.
- Proiecția erosului pe tărâmul religios conferă sacralitate acestui sentiment care dobândește, astfel, dimensiuni noi: capacitatea de a transcende existența umană: *“Chiar de-aș zăcea în groapă cu lespeda pe mine,/ Tot m-aș scula din moarte ca s-alerg la tine.”*
- În plan stilistic:
 - în prima parte a sonetului, comparațiile și metaforele menite să releve alegoric **fragilitatea ființei umane** sunt construite cu elemente lexicale sugerând vegetalul supus vestejirii: *“ca floarea-n glastră”*, *“altoiul șubred”*, *“seva”* etc.;
 - în partea a doua, predomină un limbaj poetic cu rezonanțe **biblice**, hieratice, sugerând eternitatea iubirii

XI. NICHITA STĂNESCU

1. Evidențiați particularitățile semnificative ale liricii lui N. Stănescu.

Nichita Stănescu (1933-1983) se impune în peisajul liricii contemporane în 1960 (vol. *"Sensul iubirii"*), făcând parte din aceeași generație cu Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Cezar Baltag, Mircea Ivănescu ș.a.

Esența lirismului său izvorăște din înalta trăire a emoției, capacitatea de încifrare a demersului poetic apropiindu-l de Ion Barbu, în timp ce inovațiile la nivelul limbajului îl situează în descendența lui Tudor Arghezi.

Noutatea pe care o aduce tânărul poet constă în aceea că el nu *"cântă"* o stare sufletească sau o idee **din afară**, urmărindu-i vibrația, ci **însăși trăirea**, ca act poetic în plină desfășurare, eul liric devenind astfel și un actant. De aceea E. Simion îi definește lirismul prin consacrată formulă: *"poezia poeziei"*.

I. O primă particularitate a volumelor sale de început (*"Sensul iubirii"*, *"O viziune a sentimentelor"*) este **exuberanța juvenilă**, interpretată de același critic ca *"o poetică a zborului, a diafanului, în forme exuberante"*. Tânărul Nichita are revelația **ieșirii din somn**, dintr-o vârstă nearticulată, cea a adolescenței, motivele **răsăritului și al luminii** prefigurând *"o poetică a transparenței"*.

Iubirea apare ca o trăire frenetică, generând o stare de plutire, de **imponderabilitate**, forța ei de transcendere reprezentând o cale de a accede spre Absolut (*"Cântec"*).

II. Poezia din următoarele volume (*"Dreptul la timp"*, *"11 elegii"*, *"Oul și sfera"*, *"Laus Ptolemai"*, *"Necuvintele"*) se intelectualizează și se abstractizează tot mai evident, transformându-se într-o **poezie a cunoașterii**, de meditație asupra raporturilor *sinelui* cu *universul* și a căilor de acces spre a pătrunde misterele acestuia, asupra neputinței de a cuprinde în cuvânt esența adevărurilor, de a atinge absolutul prin logos; **cuvântul și sinele** devin motivele fundamentale ale unei drame de **sorginte existențială**.

Într-un eseu, poetul mărturisea: *"Poezia în esența ei ține de cuvinte, esența poeziei nu trebuie mai întâi căutată în limbă. Limba pentru poezie nu este altceva decât un vehicul"*.

N. Stănescu își făurește, de aceea, din când în când o “*limbă poezescă*” (expresia îi aparține), derutantă prin componenta ei ludică. III. Ultima fază a lirismului său (vol. “*Măreția frigului*”, “*Epica Magna*”, “*Opere imperfecte*”, “*Noduri și semne*”) este invadată tot mai obsedant de tema morții și a trecerii ireversibile a timpului, anticipată într-unul din primele volume “*Dreptul la timp*”, precum și în eseistica sa: “*A trăi înseamnă timp. Timpul este tot ceea ce nu înțelegem. Timpul este tot ceea ce nu suntem noi? Timpul este însuși Dumnezeu?*”

Sunt reluate în aceste volume și unele motive anterioare privitoare la problemele esteticii, la mitul *sisific* al artistului creator.

Aventura cunoașterii liricii stănesciene sfârșește cu concluzia exprimată de însuși poetul: “*Poezia nu se scrie în cuvinte*”, poezia este o stare de “*criză*” și de liniște autocontemplativă. N. Stănescu este un pilon de rezistență a valorii poeziei românești, un creator de școală pentru mai tinerii poeți din contemporaneitate.

2. Explicați titlul poeziei “*Leoaică tânără, iubirea*”, comentând imaginile semnificative

Semnificativă pentru volumul “*O viziune a sentimentelor*” (1964) în care este inclusă și poezia “*Leoaică tânără, iubirea*” este **corporalizarea inefabilului**, o anumită “*vizualizare*” (materializare) a abstracțiunilor.

Sentimentul puternic și dinamic al iubirii nu mai apare sub forma consacrată de folclor, a zburătorului, sau ca o “*boală*”, stare de “*lingoare*”, ci ia forma agresivă a unei “*leoaice tinere*”, căreia îi poate cădea pradă oricine, căci ea “*pândește în încordare*”.

Metafora - simbol a iubirii, din titlu, este construită pe baza unei apoziii (ce reprezintă o imagine insolită) plasată într-o inversiune, menită a focaliza de la început atenția. “*Leoaica*” dobândește astfel conotații neașteptate, asociind iubirii forță și frumusețe (“*tânără*”), libertate dezlănțuită (“*mi-a sărit în față*”), sălbăticie (“*Colții mi i-a înfipt în față*”), viclenie (“*Mă pândise-n încordare/mai demult*”), violență și durere năucitoare (“*m-a mușcat leoaica azi de față*”).

Sintagma *eliptică* “*Leoaica tânără, iubirea*”, relevă efectul înfricoșător al unui sentiment neașteptat și tocmai de aceea copleșitor.

Sub forța dominatoare a iubirii, cosmosul lăuntric al îndrăgostitului se *sublimează* într-un “*desert de strălucire*”, peste care

suverană a rămas "leoaica arămie/cu mișcările viclene", imagine șocantă a eternului și imprevizibilului sentiment erotic.

3 Comentați versurile:

*"Și deodată-n jurul meu, natura
se făcu un cerc, de-a dura,
când mai larg, când mai aproape,
ca o strângere de ape.
Și privirea-n sus țâșni,
curcubeu tăiat în două, și auzul o-ntâlni
Tocmai lângă ciocârlii."*

● Imaginile din această strofă sugerează efectul transfigurator al acestui devastator sentiment care are miraculoasa forță de a reordona universul și a transforma făptura umană; starea iubirii este echivalentă cu o nouă geneză. Suntem martorii unei cosmogonii sui generis, când natura devenită "un cerc, de-a dura" proiectează eul poetic în centrul ei.

● Se realizează o consonanță între spațiul cosmic ("cerc, de-a dura") și spațiul interior al îndrăgostitului, sugerându-ni-se aspirația spre puritatea absolută a cuplului adamic, primordial ("curcubeu tăiat în două").

● Iubirea are forță de transcendere; între simțuri ("privirea, auzul") se stabilește o relație de interferență, generând o miraculoasă înălțare sufletească "tocmai lângă ciocârlii".

4. Comentați versurile:

*"Mi-am dus mâna la sprânceană
la tâmplă și la bărbie,
dar mâna nu le mai știe.
"Și aluneca-n neștire
pe-un deșert de strălucire
peste care trece-alene
o leoaică arămie
cu mișcările viclene,
încă-o vreme
și-nc-o vreme..."*

● Siderat de efectul năucitor al iubirii, îndrăgostitul, răvășit sufletește, pare a fi în căutarea sinelui, în căutarea fostei identități ("Mi-am dus mâna la sprânceană, / la tâmplă și la bărbie, / dar mâna nu le mai știe.")

● Termenul-cheie al alegoriei iubire-leoaică reapare simetric, reluat în final; stăpână absolută peste sufletul îndrăgostitului ("pe-un deșert în strălucire"), leoaica își continuă nestingherită drumul "înc-o vreme, și-nc-o vreme." Repetiția finală provoacă efecte elegiace ca și în "Floare albastră" (M. Eminescu) accentuând regretul după trecătoarele clipe ale fericirii.

4 Argumentați că poezia "Evocare" este o artă poetică

Poezia "Evocare" din volumul *"Opere imperfecte"* (1979) are la bază concepția filozofică a lui Platon: dacă lucrurile sunt copii ale ideilor, poezia nu poate fi decât "o copie a copiei", adică "umbra unei idei", sau altfel spus "umbra unui gând", deci o "operă imperfectă".

Drama poetului este generată de dureroasa neputință de a surprinde prin cuvânt inefabilul, indicibilul. Ea, făptura frumoasă (iubita sau poezia însăși), provoacă o stare inexprimabilă. A o "evoca" este un demers sortit eșecului. Efortul eului liric, în acest sens, este trădat prin înseși comparațiile prin care se încearcă a o vizualiza: "*Ea era frumoasă ca umbra unei idei*", "*ca umbra unui gând*". Așa cum "ideea" sau "gândul" nu au umbră, la fel inefabilul stării poetice sau erotice nu poate fi exprimat prin cuvânt.

Cele zece versuri ale discursului liric structurate în trei strofe (două catrene și un distih) pot sugera, ca și la Ion Barbu (*"Ritmuri pentru nunțile necesare"*) trei trepte de cunoaștere spre a accede către absolut: senzorială, conceptuală și ideală. Pentru a "portretiza" *frumusețea/poezia* este necesară nu numai o trezire a latențelor expresive ale cuvântului, ci și de parcurgere a celor trei "trepte".

În primul catren - la nivel senzorial - metaforele percepțiilor olfactive cu rol evocator își pierd treptat din "concretețe": "*a piele de copil miroase spinarea ei*" (regnul uman), "*a piatră proaspăt spartă*" (regnul mineral), "*a strigăt dintr-o limbă moartă*" (necuvintele).

În al doilea catren, "obiectul" evocat se generalizează: ea (iubita/poezia) își pierde respirarea, râsul, plânsul, devenind un principiu ce întruchipează frumosul; "*râzândă și plângândă*" (așadar cu o structură antitetice), de pe urma ei nu se mai păstrează decât doar o senzație, de astă dată gustativă: "*era sărată ca sarea*" (expresie "poezească" ludică).

În distihul final, iubita/poezia, cea "*slăvită la ospete de barbari*", aidoma unei zeițe chtonice, simbolizând rodnicia, apare totuși ca singura stabilă ("*Între ape numai ea era pământ*"), singura "realitate ireală" menită veșnic să ne fascineze. Privită din această perspectivă, poezia "Evocare" poate fi receptată ca o "ars poetica".

TEME DE ORIENTARE CULTURALĂ

I. ROMANTISMUL – ESTETICA

Romantismul este curentul literar (artistic), anticipat de preromantism, apărut la sfârșitul secolului al XVIII-lea în Germania (Novalis, Hoffman), Anglia (Byron, Shelley, Keats) apoi în primele decenii ale secolului al XIX-lea în Franța (Lamartine, Hugo, Vigny, Musset) și ulterior în aproape toate țările lumii. Cel care a pus bazele teoretice ale curentului a fost V.Hugo în *Prefața la drama "Cromwell"* (1827).

Apărut ca o reacție la clasicism, romantismul respinge **primatul rațiunii** (a regulilor rigide, a dependenței de modelele antichității greco-latine) în favoarea **căldurii sentimentelor** și a fanteziei exuberante. Estetica romantismului se distinge prin următoarele trăsături fundamentale:

- a) **evaziunea din realitatea neconvenabilă**; Animați de un ideal superior pe care nu și-l pot realiza în viața de toate zilele, romanticii își făuresc o suprarealitate, un univers imaginar, un trecut sau viitor, într-un spațiu ideal; de aceea visul sau starea onirică reprezintă o lume iluzorie ce le-ar putea oferi speranța de împlinire a aspirațiilor; deziluziile conduc spre o atitudine ironică.
- b) **setea de absolut, căutarea neobosită și cu orice sacrificii a drumului spre ideal, spre perfecțiunea supremă**; această aspirație explică și alte caracteristici: nostalgia primordialului, arhaicului și a miticului, ceea ce determină interesul cu totul special al romanticilor pentru istorie.

- c) *atracția față de frumusețe și pitorescul naturii*; Romanticii consideră omul un "microcosmos" în care se reflectă "macrocosmosul" într-o perfectă comuniune; natura romantică preferată este cea a nocturnului misterios ce oferă posibilitatea contemplării abisurilor cerești, a lumii siderale; în plan terestru sunt preferate *marea, lacul, izvorul, codrul, vegetalul abundent* cu o cromatică variată; natura devine un refugiu pentru romanticul solitar;
- d) *interesul pentru creația folclorică și pentru tradițiile naționale* duce la explorarea erezurilor, a credințelor ancestrale, la valorificarea resurselor de expresivitate ale limbii populare în vederea îmbogățirii vocabularului poetic
- e) *înclinația spre meditația filozofică în poezie, iar în proză preferința pentru eroi excepționali care acționează în împrejurări excepționale*, procedeul artistic predilect fiind antiteza (atât în structura poeziei, cât și în conceperea personajelor).

În literatura română romantismul parcurge trei etape:

a. *între 1830-1860*, mișcarea romantică se contopește cu lupta de eliberare națională și socială, scriitorii reprezentativi fiind M.Kogălniceanu, A.Russo, V.Alecsandri, Heliade Rădulescu, V.Cârlova, Grigore Alexandrescu, A.Mureșanu ș.a.

Crezul lor artistic capătă contur în articolul "Introducere" al revistei "Dacia literară" (1840) semnat de M.Kogălniceanu, devenit programul romantismului românesc.

b. *a doua etapă (1860-1885)* este cea reprezentată de *romantismul eminescian* care exprimă sintetic atât elanurile înaintașilor cât și aspirațiile contemporanilor, fiind expresia cea mai înaltă a spiritualității românești.

c. *romantismul posteminescian* își epuizează în bună măsură substanța și posibilitățile de expresie; tendințe romantice vor continua totuși și după 1885 în ipostaza unor curenți precum "sămănătorismul" (O.Goga, Șt.O.Iosif, B.Șt.Delavrancea), sau "simbolismul" (Al.Macedonski).

De remarcat faptul că romantismul românesc nu s-a manifestat ca un curent singular, ci coexistând cu elemente ale *clasicismului, realismului, parnasianismului și simbolismului*.

DACIA LITERARĂ

1. Relevați principalele idei din "Introducere" la "Dacia literară" a lui Mihail Kogălniceanu

Revista "Dacia literară" apare la Iași sub redacția lui Mihail Kogălniceanu în 1840, doar 3 numere, militând, așa cum rezultă din însuși titlul ei, pentru unitatea culturală și națională în scopul realizării unității politice.

Între ideile din articolul program "Introducere", semnat de M.Kogălniceanu menționăm:

- a) **unificarea forțelor scriitoricești** prin editarea unei publicații literare - "Dacia literară" ce s-ar îndeletnici cu producții românești *"fie din orice parte a Daciei numai să fie bine"*;
- b) **imprimarea unui spirit critic obiectiv**, fiindcă literatura din acel moment avea trebuință de unire, iar nu de dezbinare: *"critica noastră va fi nepărtinitoare: vrăjmași ai arbitrariului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare"*; *"vom critica cartea, iar nu persoana"*;
- c) **realizarea unei literaturi originale** fiindcă *"traducțiile nu fac o literatură"*, iar imitațiile *"omeară în noi duhul național"*.
Sunt recomandate sursele de inspirație din realitatea autohtonă: istoria *"Istoria noastră are destule fapte eroice . . ."*), natura *"frumoasele noastre țări sunt destul de mari"*) și folclorul *"obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și poetice"*);
- d) **unificarea culturală**: - *"românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți"*.

Contribuind la redeșteptarea spiritului național, ideile din articolul "Introducere" au constituit un adevărat program al romantismului românesc, pe linia militantismului, declanșând o adevărată mișcare de idei în epocă: "curentul național-popular".

2. Demonstrați rolul "Daciei literare" în orientarea literaturii române

Programul "Daciei literare", devenit programul romantismului românesc, a avut un rol determinant în constituirea literaturii române originale, cu un specific național evident, în raport cu romantismul european occidental.

Acest program a declanșat o *efervescentă* culturală nemaiîntâlnită; oameni de toate vârstele, alcătuind împreună "*generația pașoptistă*", au declanșat inițiative de tot felul, acum fiind epoca întemeierii instituțiilor naționale și a cristalizării idealurilor de unitate și libertate.

Sub influența curentului național-popular de la "Dacia literară", școala, teatrul, presa, cultura, în genere, și literatura iau un avânt deosebit.

Literatura de la 1848 a avut un puternic caracter militant, slujind idealurile revoluționare: eliberarea și unitatea națională, promovarea și dezvoltarea spiritului autohton, îndreptarea moravurilor prin satirizarea viciilor orânduirii feudale.

În scopul **redeșteptării conștiinței naționale**, Vasile Alecsandri scrie, de pildă, "*Deșteptarea României*", menită să zguduie conștiințele și să mobilizeze masele în lupta pentru libertate:

*"Libertate-acum sau moarte să cătăm, să dobândim,
Pas, români! lumea ne vede. Pentru a Patriei iubire,
Pentru-a mamei desrobire
Viața noastră să jertfîm".*

Dar cea mai reprezentativă creație cu această tematică este "Un răsunet" de Andrei Mureșan cu celebrele versuri:

*"Deșteaptă-te, române, din somnul cel de moarte,
În care te-adânciră barbarii de tirani!
Acum ori niciodată croiește-ți altă soarte,
La care să se-nchine și cruzii tăi dușmani!"*

Același mesaj patriotic străbate și vibrantele pagini ale "Cântării României" de Alecu Russo.

Promovarea și dezvoltarea autohtonismului își găsește expresia literară în creațiile scriitorilor pașoptiști care au urmat îndemnul lui M. Kogălniceanu din "Introducere" de a se inspira din *trecutul istoric, din frumusețile patriei și din folclor*. Se pleda astfel pentru o literatură cu un caracter eminemamente național. Teme, motive, personaje mitologice sau istorice pătrund în opera romantică a pașoptismului, dându-i o notă aparte. Trecutul este oferit drept pildă pentru prezent ca în poemele eroice ale lui V. Alecsandri "*Dumbrava Roșie*", "*Dan căpitan de plai*", în baladele lui D. Bolintineanu, "*Muma lui Ștefan cel Mare*" ori în meditațiile lui Gr. Alexandrescu, "*Răsăritul lunii. La Tismana*", "*Trecutul. Mănăstirea Dealului*", "*Mormintele. La Drăgășani*".

Heliade Rădulescu proiectează un amplu poem "Mihaida", în timp ce N.Bălcescu elaborează lucrarea rămasă neterminată "Românii supt Mihai-Voievod Viteazul".

Și în domeniul prozei, C.Negruzzi, prin nuvela "Alexandru Lăpușneanul", urmată de "Sobieski și românii", "Regele Poloniei și Domnul Moldovei", ne oferă primele modele de creație literară de acest gen.

Prețuirea folclorului reprezintă de asemenea un efect al curentului național-popular de la "Dacia literară". După ce M. Kogălniceanu afirma *"ceea ce formează sâmburele poeziei noastre naționale sunt baladele și cântecele bătrânești"*, iar Al.Russo, în studiul "Poezia populară", consideră folclorul un permanent izvor de inspirație pentru literatura cultă, apare prima colecție "Poezii populare" (1852) culeasă de V.Alecsandri, autor și al volumului de inspirație folclorică "Doine și lăcrămioare".

Înainte de sa, însă, I.H.Rădulescu va fi primul poet care, pornind de la motivul folcloric *al zburătorului*, va crea el însuși o baladă cultă cu acest titlu.

Frumusețile naturii patriei reprezintă o nouă sursă de inspirație recomandată de "Dacia literară" în vederea autohtonizării literaturii noastre. Dacă la cronicari sau la D.Cantemir, descrieri de natură nu apar decât accidental, în schimb la scriitorii pașoptiști întâlnim frecvent această preocupare.

Memorialul de călătorie este foarte răspândit (V.Alecsandri, "O plimbare la munți", Al.Russo, "Piatra Teiului", "Stânca Corbului", Grigore Alexandrescu, "Memorial de călătorie" etc), în timp ce I.E.Rădulescu realizează primul pastel în partea a doua a baladei "Zburătorul", iar Gr.Alexandrescu conturează un romantic tablou de natură pregătind cadrul în vederea apariției fantomei lui Mircea ("Umbra lui Mircea, La Cozia"). Cel care va consacra însă pastelul ca pe o specie distinctă în literatura română va fi V.Alecsandri, care din 1868 începe să publice în "Convorbiri literare" ciclul "Pasteluri".

O altă categorie de scrieri literare cu caracter satiric (fabulele, satire, fiziologiile etc.) demască **moravurile societății epocii** militând indirect pentru îndreptarea lor.

Călăuziți de ideea că literatura are ca scop să cultive virtuțile morale ale omului, scriitorii pașoptiști relevă o nouă dimensiune a

patriotismului pledând pentru însănătoșirea societății. Reprezentative sunt în acest sens creațiile lui Gr.Alexandrescu, "Satiră. Duhului meu", precum și fabule ca "Toporul și pădurea", care vizează pe trădători, "Dreptatea leului" abuzurile feudale, "Câinele și câțelul" - demagogia, "Boul și vițelul" - parvenitismul. Același rol l-au avut și schițele: "Fiziologia provincialului" de C.Negruzzi, "Fiziologia provincialului în Iași", de M.Kogălniceanu. La rândul său V.Alecsandri, în domeniul teatrului, prin comediiile "Chirița în provincie", "Chirița în Iași", "Chirița în balon", satirizează cosmopolitismul și parvenitismul burgheziei în ambiția ei de ascensiune rapidă pe o treaptă socială cât mai înaltă.

Așadar apariția "Daciei literare" cu al ei articol - program "Introducere", semnat de M.Kogălniceanu a marcat decisiv cultura noastră, punând totodată bazele literaturii moderne.

JUNIMEA ȘI CONVORBIRI LITERARE

1. Importanța "Junimii" și a "Convorbirilor literare"

Societatea "Junimea" este o grupare literar-culturală inițiată de Titu Maiorescu, P.Carp, V.Pogor, Theodor Rosetti și Iacob Negruzzi la Iași, în 1863. Și-a desfășurat activitatea prin prelegeri publice și în cadrul cenacului junimist (deviza "entre qui veut, reste qui peut!"), cele mai meritorii scrieri fiind publicate în revista "Convorbiri literare".

Atât "Junimea" cât și revista continuă, în linii mari, principiile "Daciei literare" impunând în cultura românească o nouă direcție, caracterizată *printr-un spirit critic ascutit* și un puternic sentiment al valorii.

Etapele parcurse de către societatea "Junimea" au fost precizate de T.Vianu ("Istoria literaturii române moderne").

I Prima etapă se întinde de la întemeiere (1863) până în 1874, anul în care Maiorescu, devenit ministru al Instrucțiunii Publice, se mută la București. Este perioada în care se elaborează principiile sociale și estetice ale "Junimii".

II Între 1874 și 1885 urmează a doua etapă, în care ședințele din Iași se dublează prin acelea din București. Sunt publicate operele lui Eminescu, Creangă, Slavici.

III Între 1885 până în 1893 este cea de-a treia etapă, când Iacob

Negruzzi "se strămută la București", luând cu sine și revista "Convorbiri literare".

IV Perioada de după 1893 dă grupării și revistei un precumpănitor caracter politic și universitar, care va continua să se manifeste tot mai pregnant.

Obiectivele culturale și literare ale "Junimii":

- a) educarea unui public (prin "prelecțiunile populare"), care să înțeleagă cultura ca factor de progres și moralitate;
- b) lupta pentru unificarea limbii literare, combaterea *etimologismului* latinist și a *purismului* lingvistic;
- c) interesul pentru literatură, manifestat, pe de o parte, prin introducerea cititorilor în problemele de estetică, iar pe de altă parte, în descoperirea și lansarea unor scriitori în paginile revistei "Convorbiri literare";
- d) interesul pentru cultură și civilizație, reflectat în combaterea "*formelor fără fond*"; se pleda astfel pentru ridicarea "*fondului*" autohton la înălțimea "*formelor*" împrumutate din cultura occidentală.

Trăsăturile spiritului junimist:

- a. *Spiritul filozofic*; "*Cultul gândirii abstracte* - remarca T.Vianu - este atât de mare la "*Junimea*", încât în cercul ei se formează conceptul unei poezii filozofice..."
- b. *Spiritul oratoric* concretizat prin "*prelecțiunile populare*" (conferințe publice) devenite o lungă tradiție a "*Junimii*" din Iași.
- c. *Gustul pentru clasic și academic*, manifestat în preferința pentru "producția clasată, confirmată în timp"
- d. *Ironia sau zeflemeaua junimiștilor* era necruțătoare la adresa producțiilor mediocre sau slabe.
- e. *Spiritul critic* extrem de ascuțit, având rolul de asanare a impurităților culturale de orice fel.

Revista junimiștilor "Convorbiri literare" apare la Iași (de două ori pe lună, sau lunar) de la 1 martie 1867 până la 1 aprilie 1885 și apoi la București, din 1885 până în 1944, cu unele întreruperi. Redactor responsabil timp de aproape două decenii de la înființare a fost Iacob Negruzzi.

Ideile programatice ale revistei reamintesc de "Introducția" lui M.Kogălniceanu la "Dacia literară", T.Maiorescu pledând, în plus, pentru primatul esteticului în literatură.

În conștiința literară românească, "Convorbiri literare" a intrat, în

primul rând, datorită lui M. Eminescu, I.L. Caragiale și I. Creangă, revista reușind să grupeze în jurul ei pe cei mai reprezentativi scriitori români ai epocii. În același timp, a publicat deopotrivă și studii lingvistice, folclorice, filozofice, dobândind treptat, ca și societatea "Junimea", un caracter savant, academic, îndepărtându-se tot mai mult după 1900 de publicul larg.

2. Argumentați rolul lui T. Maiorescu de îndrumător al culturii și literaturii române

T. Maiorescu (1840 – 1917), estetician, critic literar și îndrumător cultural, a fost considerat "*spiritus rector*" al societății "Junimea" și al revistei "Convorbiri literare".

Ca îndrumător al culturii a avut o contribuție însemnată, chiar de la început, în domeniul limbii : combate tendințele de stricare a limbii, exagerările latiniste și beția de cuvinte ("*Oratori, retori, limbuți*", "*Beția de cuvinte*", "*Limba română în jurnalele din Austria*"), pledează pentru necesitatea îmbogățirii vocabularului prin neologisme împrumutate din limbile romanice ("*Neologismele*"), elogiază preocupările pentru culegerea folclorului, recunoscându-i valoarea artistică ("*Asupra poeziei populare*").

În ceea ce privește concepția socio-culturală, aceasta este sintetizată în teoria "*formelor fără fond*", din articolul "*În contra direcției de astăzi în cultura românească*" - 1868. În opinia lui T. Maiorescu, în perioada de modernizare a vieții publice, la noi au fost împrumutate unele forme democratice din Europa, fără să le corespundă fondul autohton necesar. Ar fi fost utilă mai întâi crearea unui fond cultural adecvat, pentru ca schimbările să nu fie doar de fațadă. În scopul curmării acestei situații paradoxale, propune o deplină armonizare a formei cu fondul. Această teorie, îmbrățișată până și de unii adversari, precum C. Dobrogeanu – Gherea, a avut un lung ecou mai ales în rândul scriitorilor vremii, în primul rând la Eminescu și Caragiale.

Ca îndrumător al literaturii române, autoritatea lui T. Maiorescu este de necontestat în epoca marilor clasici, al căror *mentor* a fost. Pentru a îndeplini acest rol, "*de a recunoaște și impune valori noi*", criticul "Junimii" avea toate însușirile necesare, adică "*gustul înăscut și rafinat în frecventarea marilor modele, alături de independența și curajul judecăților*" (T. Vianu).

G. Ibrăileanu atrăgea atenția că activitatea de critică literară a lui

Maiorescu este "mai mult o afirmare de principii teoretice decât disecare de opere". Și într-adevăr, celebrul studiu "**O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867**" este răspunsul dat de Maiorescu la întrebarea ce este poezia, în vederea alcătuirii unei antologii. Esteticianul declanșează, cu acest prilej, o critică necruțătoare la adresa mediocrităților, "*simplilor făcători de rime*". Sunt exemplificate însă și unele producții de valoare, aparținând lui Alecsandri, Bolintineanu, Gr. Alexandrescu ș.a.

În "*Direcția nouă în poezia și proza română*", 1872, criticul salută literatura care "*se caracterizează prin simțământ natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor ...*". În fruntea noii direcții în poezie, apare V. Alecsandri, creatorul "Pastelurilor", alături de care este pus M. Eminescu, încă necunoscut publicului larg: "*Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate ..., dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului*". Sunt remarcați și poeți junimiști fără valoare ca Samson Bodnărescu, Matilda Cugler-Poni, Șerbănescu, Petrino ș a. Pentru proză, ar prima Odobescu, Slavici, Xenopol, I Negruzzi, P.P. Carp etc.

În studiul "**Eminescu și poeziile lui**", 1889, criticul, după ce evidențiază structura filozofică absolut originală a marelui poet, precum și noutatea de expresie a liricii, dezvăluie și o capacitate de previziune ce s-a confirmat în timp, pe deplin: "*Pe cât se poate omeneste prevedea, literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul M. Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești.*"

Apărarea lui Caragiale ("**Comediile domnului Caragiale**", 1885), atunci când atacurile contra comediilor sale se înteteau, pune în lumină o altă idee diriguitoare a lui Maiorescu: **afirmarea realismului comediilor și a tipicității**.

Având o deosebită autoritate intelectuală, criticul a atras atenția cititorilor asupra *poeziilor lui O. Goga* (cărora le-a evidențiat valoarea patriotică), a *povestirilor lui M. Sadoveanu* (cărora le-a remarcat naturalețea), a *nuvelor lui I.Al. Brătescu-Voinești*. Maiorescu a relevat

cu deosebire specificul național al operelor literare, pe care l-a transformat într-un alt criteriu valoric, îndată după cel estetic.

În studiul "**Poeți și critici**", argumentează ideea incompatibilității dintre natura poetului individualist, subiectiv și cea a criticului, care ar fi nepărtinitor, obiectiv. În final, scoate în evidență rolul important de deschizător de drumuri pentru literatura română al lui V. Alecsandri: "*În ce stă valoarea unică a lui Alecsandri? În această totalitate a acțiunilor sale literare*".

Critica literară a lui Maiorescu este un reflex al criticii sale culturale, el judecând literatura română în legătură nemijlocită cu evoluția societății românești din a doua jumătate a secolului trecut. Direcțiile principale ale activității sale de îndrumător cultural și literar au vizat atât formarea unei opinii publice sănătoase, cât și sporirea exigenței scriitorilor față de propriile creații.

3. Relevați principiile estetice fundamentale promovate de Titu Maiorescu în studiile sale

1. Un principiu fundamental al esteticii maioresciene este acela că **poezia nu are de a face cu cunoașterea logică, cu silogismele, cu adevărurile pur conceptuale ce țin de domeniul științei**. Frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee incorporată în formă sensibilă, iar materia în care este plăsmuită poezia o reprezintă limba. Ea își dobândește cu adevărat un anumit specific, numai dacă are capacitatea de a sensibiliza noțiunile.

Aceste reflecții teoretice stau la baza studiului maiorescian "*O cercetare critică a poeziei de la 1867*", care are ca punct de plecare principiile esteticii hegheliene și unele aspecte ale esteticii idealiste germane (Kant, Vischer, Herbart, Schopenhauer).

Pornind de la deosebirea între **știință și artă**, de la diferența dintre cunoașterea logică și cea estetică sau intuitivă, Maiorescu se ocupă de estetica poeziei: "*Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul, spre deosebire de știință, care se ocupă de adevăr.*" După această precizare, esteticianul vine cu încă una: **adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în formă sensibilă**.

Maiorescu își structurează studiul în două părți distincte:

"Condițiunea materială a poeziei" (forma) și "Condițiunea ideală a poeziei" (fondul).

Spre deosebire de celelalte arte (sculptura, muzica, pictura), care au la îndemână un anumit material (lemn sau piatră, sunete, culori), poezia nu are decât elementul abstract care e **cuvântul**. Deci prima condiție ca poezia să existe ca artă este "*să deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditoriului*." Prin urmare, **poezia se adresează în primul rând imaginației**, iar pentru crearea ei nu poate fi utilizat "cuvântul prozaic", adică acela folosit în mod obișnuit, care, prin prea frecventă întrebuințare și-a tocit sensurile, ci **cuvântul sensibil**.

În vederea realizării particularităților stilului poetic, a sensibilizării cuvintelor, Maiorescu are în vedere "*alegerea cuvântului mai puțin abstract*", epitete ornante, comparația, metafora, personificări, "*tropul în genere*".

În ceea ce privește **conținutul, fondul poeziei** ("*condițiunea ideală*"), acesta trebuie să fie o idee emoțională, "*un simțământ sau o pasiune și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală*", adică abstractă, ce ține de **tărâmul științei**.

Prin urmare - concluzionează T. Maiorescu - iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, mânia, sunt obiecte ale artei și niciodată ale științei. Din aceste precizări decurg mai multe consecințe: este vorba de înlăturarea din sfera poeziei a **preceptelor morale și a politicii**, de aici derivând conceptul maiorescian al **autonomiei artei**, de *sorginte kantiană*. Se poate conchide că opera de artă, în viziunea estetică a lui T. Maiorescu, este o finalitate fără scop, ea existând numai în măsura în care ne poate atrage și interesa prin **plăcerea estetică**.

2. O a doua idee extrem de importantă promovată de estetica maioresciană este **subordonarea funcției morale a artei perfecțiunii ei estetice, idealului de frumos și umanitate**.

În studiul "**Comediile domnului Caragiale**", apărut în 1885, esteticianul refuză copia fidelă a realității, tendința și morala explicită, argumentând că **moralitatea unei opere constă în valoarea ei estetică**. Sprijinindu-se pe conceptele filozofice ale lui Aristotel, Platon și Schopenhauer, Maiorescu afirmă rolul de "*katharsis*" (de purificare) al artei. Potrivit acestei concepții, opera artistică exercită o profundă influență moralizatoare prin înălțarea cititorului în lumea "**ficțiunii**".

ideale", ridicându-l deasupra intereselor cotidiene, egoiste și ajutându-l să trăiască "*o emoție impersonală*" (obiectivă).

Esența artei este de a scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, exercitând astfel acea funcție de "*purificare*" a sufletului de patimi și meschinării.

T.Maioreescu are, așadar, meritul de a fixa clar în conștiința noastră, într-o formă sistematică, principii estetice ce vor influența decisiv întreaga noastră literatură.

II. SIMBOLISMUL – ESTETICA

Simbolismul (fr.symbolisme) este curentul literar (artistic) constituit în Franța, la sfârșitul secolului al XIX-lea, ca o reacție față de poezia "rece" impersonală a parnasianismului, precum și față de retorismul romantic, exuberant.

Semnul (gr. symbolon) reprezintă modalitatea artistică principală, în viziunea simbolistilor, de a sugera o stare poetică.

Primul teoretician al simbolismului francez este poetul Jean Moreas, care a publicat în 1886 articolul manifest "*Le symbolism*". *"El stabilește ca maeștri ai simbolismului pe Ch.Baudelaire, pe St. Mallarmé și pe P.Verlaine, primul pentru că e adevăratul precursor, al doilea pentru că a înzestrat poezia cu sensul misterului și al inefabilului, iar al treilea pentru că a rupt lanțurile crude ale versului."* (Philippe van Tieghem).

Estetica simbolistă se distinge prin *următoarele trăsături*:

- a. **preferința pentru stările lirice, nedefinite** precum reveria, nostalgia, monotonia, urâtul, plictisul (spleen), anxietatea, nevroza, angoasa, claustrarea ș.a., poezia devenind astfel un "instrument" de cunoaștere metafizică.
- b. **cultivă forța de sugestie a simbolului**. În viziunea esteticii simboliste, inefabilul stărilor sufletești nu poate fi redat direct, printr-o comunicare discursivă, prozaică, ci pe calea sugestiei (în acest sens Mallarmé spunea: "*A numi un obiect este a suprima trei din patru părți din plăcerea poemei, făcută din fericirea de a*

ghici încetul cu încetul. Să-l sugerezi este visul, să-l evoci încetul cu încetul pentru a crea o stare sufletească."). Ch. Baudelaire (poezia "Correspondences") relevă cel dintâi *corespondența* dintre eul poetic (universul mic) și lumea exterioară (universul mare), asocierea unor senzații diferite într-un anumit simbol constituind așa numita *sinestezie*.

- c. **muzicalitatea**; O condiție esențială a poeziei simboliste o constituie armonia ei; (St. Mallarmé: "*poezia nu e decât muzică prin excelență*", iar P. Verlaine: "*La musique avant tout choses*") rezultată atât din virtuțile incantatorii ale cuvântului cât și din muzica exterioară: folosirea refrenului, a leitmotivului, repetarea anumitor cuvinte sau a anumitor sunete ("*instrumentalism fonetic*" - René Ghil)
- d. **deschiderea față de inovațiile prozodice**: folosirea versului liber în concordanță cu subtilele nuanțe ale sensibilității poetice.

1. Teme și motive poetice simboliste

Simbolismul investighează zone tematice noi:

1. **Poezie orașului**, cu parcurile, străzile și clădirile lui.; este înfățișat, pe de o parte, *orașul provincial*, dezolant, *cu crâșme, dughene, cafenele sordide*, etc., iar pe de altă parte, *metropolele tentaculare* cu *palate, temple, catedrale, fântâni, havuzuri, statui* etc.
2. **Mirajul depărtărilor**, a ținuturilor exotice: *zăpezi nordice, pădurile tropicale, arhipelaguri, oceane, mări, porturi* sunt motive lirice frecvente. Este o **natură** a reveriei preferată de visătorii melancolici, măcinați de sentimentul urâtului cotidian, al monotoniei provinciale.
3. **Erotica misterioasă și bizară**, sugerată prin *sunetul anumitor instrumente muzicale* (precum pianul, *harfa, clavirul, vioara, armonica* sau *caterinca*), *prin obsesii cromatice* (*alb, negru, roșu, violet* etc.), ori prin miresme diafane, prin peisaje autumnale apăsate de melancolie. Desigur acest sentiment nu apare în stare singular, ci reprezintă o stare afectivă complexă.
4. **Imaginea poetului damnat**, "blestemat" de soartă și ostracizat de societate.

Simbolismul românesc cunoaște mai multe etape:

a. *etapa teoretico-experimentală*

Poetul Al.Macedonski (1854-1920) este cel care teoretizează în literatura română simbolismul (rev. "Literatorul", 1880-1918), vorbind de o nouă poezie, care ar trebui să fie doar "*muzică și imagine*" ("Poezia viitorului"). D.Anghel (1872-1914), se apropie de poezia simbolistă prin rafinamentul senzațiilor olfactiv-vizuale (vol. "În grădină"). Alți poeți: Ovid Densusianu, Traian Demetrescu, Iuliu Săvescu, Ștefan Petică, Ion Theo (T.Arghezi) etc.

b. *simbolismul "exterior"* reprezentat de poetul Ion Minulescu (1881-1944), care preia doar tehnica și motivele simboliste, poezia sa fiind lipsită de vibrația lirică autentică.

c. *simbolismul autentic;*

George Bacovia (1881-1957) este cel mai important poet simbolist român care se înscrie în prelungirea romantismului de factură eminesciană. Dominanta liricii bacoviene este "sfârșitul continuu". "Simbolist prin formație, Bacovia își depășește epoca, aparținând poeziei românești moderne ca unul dintre marii precursori." (N.Manolescu)

III. MODERNISM ȘI TRADIȚIONALISM

În perioada interbelică literatura română înregistrează o remarcabilă dezvoltare, caracterizată printr-o efervescentă creație neobișnuită, prin confruntări de idei și de orientări estetice. Dar cele mai multe dispute literare au loc în jurul *modernismului* și *tradiționalismului*.

● **Tradiționalism;** Prin *tradiționalism* se înțelege atașamentul exagerat față de tradiție, respingerea modernismului, a civilizației tehnice.

Principala promotoare a curentului tradiționalist este revista "*Gândirea*" apărută în 1921 la Cluj, sub direcția lui Cezar Petrescu, iar din 1922, la București, sub îndrumarea lui Nichifor Crainic.

Dacă gruparea scriitorilor de la revista "*Viața românească*"

(Garabet Ibrăileanu, M.Sadoveanu, Jean Bart, Gala Galaction, Demostene Botez ș.a.) susținea în maniera cunoscută *importanța specificului național și a rolului social și moral al literaturii*, tradiționalismul de orientare "gândiristă" adaugă vechilor factori ai specificității naționale (istoria, folclorul, natura) **credința ortodoxă**, considerată *componenta fundamentală* a structurii noastre spirituale. Ideologii "Gândirii" opinau că între formele de viață importante din Apus și sufletul românilor există o evidentă incompatibilitate.

În consecință, scriitorii aflați sub înrâurirea revistei "Gândirea" (L.Blaga, I.Pillat, A.Maniu, V.Voiculescu) au urmărit să reveleze particularitățile poporului nostru prin valorificarea miturilor autohtone, a riturilor și datinilor strămoșești, a religiei creștine.

● **Modernismul**; Contrară acestei atitudini conservatoare, este direcția impusă de cenaclul și revista "Sburătorul" (apărută la București între 1919-1922; 1926-1927) în fruntea căroră se afla criticul Eugen Lovinescu, adeptul cel mai fervent al modernismului în literatura română.

Termenul **modernism** definește spiritul novator în planul creației literare, prin opoziție cu tradiția. Modernismul lovinescian este bazat pe **principiul sincronismului și pe legea imitației**, concepte care au la bază ideea că un popor cu o dezvoltare culturală mai lentă ar putea depăși mai ușor un anumit spirit provincial, dacă s-ar integra în ritmul european de modernizare. Acest proces ar fi posibil prin împrumutarea de la civilizațiile evolute a unor "*forme*" care, treptat, ar putea să-și creeze "*fondul*". Specificul național nu ar fi nicidecum anulat prin această "imitație", deoarece fiecare scriitor de reală valoare s-ar impune prin *originalitatea* operei sale. În acest mod, Eugén Lovinescu nu respingea, cum s-a interpretat într-o vreme, tradiția, *ci milita pentru integrarea ei într-o formulă estetică aflată la nivelul de dezvoltare al sensibilității europene*. Promotor al înnoirilor, modernismul lovinescian reclama nevoia imperioasă de *a se trece de la o literatură preponderent rurală la una de inspirație urbană, dezvoltarea romanului analitic și a prozei obiective, evoluția poeziei de la epic la liric*.

Criticul este totodată împotriva transformării specificului național într-un unic criteriu de apreciere a operei literare, proclamând ca și T.Maiorescu necesitatea subordonării funcției morale și sociale a artei perfecțiunii ei estetice.

LIMBA ROMÂNĂ

I. ORIGINEA ȘI DEZVOLTAREA LIMBII ROMÂNE

1. Precizați etapele dezvoltării limbii române

(a) Perioada de formare (sec.al II-lea - al VII-lea / VIII-lea)

Procesul de constituire a poporului și limbii române începe în urma celor două războaie dintre daci și romani (101-102; 105-106) și se desfășoară pe parcursul colonizării Daciei transformată în provincie romană (274 - retragerea din timpul împăratului Aurelian), continuându-se până în sec.VII - VIII, când acest proces se poate considera în linii mari încheiat.

Limba română s-a dezvoltat din latina populară (*vulgară*) și cea autohtonă, geto-dacică, în provinciile dunărene romanizate: în nordul Dunării - Dacia și în sudul Dunării - Panonia de Sud, Dardania, Moesia Inferioară și Superioară.

(b) Etapa românei comune (protoromâna): sec VII/VIII - X/XII, până la despărțirea dialectelor: daco-român, aromân, meglenoromân și istroromân.

(c) Etapa preliterară: sec .XII / XV

Se introduce în cancelariile domnești alfabetul chirilic, ajungându-se la o consecință paradoxală: o limbă de origine latină (română) va fi scrisă cu alfabet slavon până prin sec. al XIX-lea.

(d) Etapa literară (scrisă) veche: secXVI/XVIII (1780)

➤ primul document cunoscut, scris în românește, dar cu alfabet chirilic, datează din 1521 "*Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung*", urmat și de alte scrisori, acte de vânzare-cumpărare, testamente etc.;

- textele rotacizante din prima jumătate a sec. XVI-lea: "*Psaltirea Scheiană*", "*Psaltirea Hurmuzachi*", "*Psaltirea Voronețeană*" și "*Codicile Voronețean*", păstrate în manuscris, urmate de tipăriturile lui Coresi (a doua jumătate a sec. XVI-lea) de la Târgoviște și Brașov;
 - literatura religioasă în limba română (sec. al XVII-lea): Varlaam – "*Carte românească de învățătură*", 1643; Simion Ștefan - *Noul Testament de la Bălgrad* (Alba-Iulia, 1648); Dosoftei "*Psaltirea în versuri*", 1673; *Biblia de la București*, 1688;
 - literatura istorică (cronicile): "*Letopisețul Țării Moldovei*" început de Gr.Ureche și continuat de Miron Costin și Ion Neculce;
 - în Țara Românească : "*Letopisețul Cantacuzinesc*" și "*Cronica Bălenilor*", de autori anonimi (1290-1688) continuați de Radu Greceanu (până la 1714) și Radu Popescu (până la 1729);
- (e) Etapa de tranziție spre limba română literară modernă (1780 - 1840);**

- reprezentată de scrierile istorice și filologice ale corifeilor Școlii Ardelene (Petru Maior, Samuil Micu, Gheorghe Șincai ș.a.);
- în Țara Românească - de poezii Văcărești;
- în Moldova - de scrierile lui Costachi Conache;

(f) Limba română literară modernă (după 1840) constituie un continuu proces evolutiv ale cărui baze teoretice au fost puse de Heliade Rădulescu, Timotei Cipariu, Hasdeu, T.Maioreșcu ș.a.

Limba literară s-a perfecționat neîntrerupt prin contribuția scriitorilor *pașoptiști* (V.Alecsandri, C.Negruzzi, Al.Russo, M.Kogălniceanu, Gr.Alexandrescu, N.Bălcescu, D.Bolintineanu etc.), a *marilor clasici* (M.Eminescu, I.Creangă, I.L.Caragiale, I.Slavici), a *scriitorilor de la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea* (Al.Macedonski, G.Coșbuc, O.Goga, Al.Vlahuță, B.Șt.Delavrancea), a *scriitorilor din perioada interbelică* (T.Arghezi, L.Blaga, I.Barbu, M.Sadoveanu, L.Rebreanu, Camil Petrescu, H.Papadat-Bengescu, M.Eliade ș.a), precum și a scriitorilor de după al doilea război mondial (M.Preda, E.Barbu, F.Neagu, Șt.Bănulescu, N.Breban, N.Stănescu, M.Sorescu, A.Blandiana ș.a.).

II. CONCEPTE LINGVISTICE:

- **Limba națională** este limba utilizată de poporul român de pe întreg teritoriul țării noastre. Limba națională cunoaște două aspecte:
 - a) *limba scrisă*, care, prin impunerea respectării normelor gramaticale, a unui anumit vocabular, este mai îngrijită;
 - b) *limba vorbită (populară)* care ignoră sau neglijează unele norme gramaticale, fiind, în schimb, mult mai plastică, datorită folosirii unor expresii idiomatice, a unor cuvinte regionale (cu o circulație restrânsă), sau populare (cunoscute de majoritatea vorbitorilor);
- **Graiurile:** Limba populară dobândește, în funcție de zonele geografice de pe întinsul țării, anumite particularități fonetice, lexicale. Unitatea lingvistică specifică unei anumite zone se numește *grai*. Principalele graiuri de pe teritoriul țării noastre sunt: graiul *muntean*, *moldovean*, *maramureșean*, *crișean*, *bănățean*.
- **Limba română literară** este aspectul cel mai îngrijit al limbii naționale, datorat respectării cu strictețe a normelor gramaticale și a caracteristicilor generale ale stilului.
- **Limba literaturii artistice** nu trebuie confundată cu limba literară; este limba cu valențe expresive, folosită în operele literare de către scriitori, care valorifică toate resursele limbii, bazându-se, în genere, pe sensurile figurate ale cuvântului.

III. STILURILE LIMBII ROMÂNE

1. Prezența stilurilor limbii române și caracteristicile lor

Stilul reprezintă modul specific de utilizare a mijloacelor lingvistice în funcție de scopul comunicării.

Termenul *stil* derivă din lat. “stylus”, însemnând “condeiul” (de metal sau de os) cu care se scria în antichitate pe tăblița de ceară; cu timpul sensul de “condei” s-a schimbat.

Față de *stilul oral* (uzual sau familiar), caracterizat prin spontaneitate și oarecare neglijență în exprimare, *stilul scris* apare, în genere, mai supravegheat și deci mai îngrijit, în varianta sa literară trebuind să respecte *anumite caracteristici*.

Caracteristici generale:

- claritatea (formularea limpede a ideilor);
- corectitudinea (respectarea normelor gramaticale);
- proprietatea (alegerea celor mai potrivite mijloace lingvistice);
- precizia (utilizarea riguroasă a elementelor limbii spre a evita "beția de cuvinte");
- puritatea (excluderea cuvintelor inadmise din limba literară).

Caracteristici particulare:

- naturalețea (exprimarea firească, necăutată, fără prețiozitate);
- simplitatea (reducerea la maximum a ornamentelor stilistice);
- armonia (comunicarea se distinge prin fluentă, cadență, ritm);
- demnitatea (evitarea cuvintelor triviale).

Există *stilul individual*, propriu unei anumite persoane ("Le style est l'homme même" – Buffon), reflectând statutul socio-cultural al acesteia, și *stilurile funcționale*, proprii anumitor domenii ale activității umane (limbaje specializate);

I Stilul beletristic, specific operelor literare, are un caracter "*conotativ*", în sensul că se bazează pe crearea unor efecte de natură emoțională.

În acest sens Tudor Vianu vorbea despre "*dubla intenție a limbajului*", afirmând că: "Cine vorbește *comunică* și *se comunică*", esteticianul având în vedere intenția "*tranzitivă*" și cea "*reflexivă*" a mesajului. Pe baza acestor observații, ajungea la concluzia că stilul unui scriitor este dat de "*ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive*", prin care comunicarea dobândește "*o întrebuintare individuală a limbii*". Maniera personală în care un scriitor utilizează resursele expresive ale limbii (la nivelul structurii fonetice, lexicale, morfologice și sintactice) duce la crearea unui *stil literar individual* (Eminescu, Creangă, Caragiale etc.)

II Stilul tehnico-științific are caracter exclusiv "*denotativ*", întrucât cuvintele sunt utilizate cu sensul lor de bază (monosemantic), fără să vizeze sensibilitatea cititorului.

Deoarece comunicarea se face urmărindu-se transmiterea unor informații exacte, apelându-se la raționamente, lexicul este specializat, în sensul folosirii unor termeni proprii anumitei discipline (matematică, fizică, chimie, medicină etc.) sau unui proces tehnologic. Ultraspecializarea lexicului în diverse variante ale stilului tehnico-stiințific duce și la utilizarea unor termeni de circulație internațională.

III Stilul oficial-administrativ se distinge printr-un limbaj stereotip cu anumite clișee și formulări în funcție de variantele textelor cu destinație oficială (cerere, adeverință, dare de seamă, proces-verbal, raport, articole de legislație etc.)

Limbajul actelor administrative este impersonal, *neutru*, de o maximă claritate și precizie, caracterizându-se prin lipsa construcțiilor figurate (spre a nu lăsa loc unor interpretări arbitrare), prin absența oricăror nuanțe afective.

IV Stilul publicistic menit să informeze publicul larg în legătură cu evenimentele sociale, politice, economice, culturale, artistice etc. este nevoit să apeleze la elemente ale celorlalte stiluri funcționale, neavând trăsături proprii suficiente.

Așadar diversele modalități jurnalistice (articol de fond, știre, reportajul, interviul, cronică sportivă sau a unui spectacol etc.) se caracterizează, în primul rând, prin accesibilitate, evitându-se lexicul specializat și îmbinând cele două componente ale comunicării: intelectuală și afectivă.

V Stilul colocvial (familiar) nu este specific vorbitorilor unui anumit domeniu de activitate, ci îndeplinește funcția de comunicare într-o sferă restrânsă (relații particulare, neoficiale, din cercul familiei, al rudelor, al prietenilor etc.)

Modalitățile de comunicare sunt *dialogul oral* sau *scris* (schimbul de scrisori), *monologul oral* (urări, felicitări, toasturi) sau *scris* (jurnalul intim).

Se distinge printr-un *limbaj familiar, uzual* caracterizat prin spontaneitate, printr-o totală degajare, reflectând individualitatea unei anumite persoane, exprimarea nesupunându-se unor "reguli" stricte, obligatorii pentru alte stiluri literare.

IV. TIPURI DE COMPUNERE

I. COMPUNERI DUPĂ TEXTE LITERARE

- a. **Analiza literară** (gr. analysis "descompunere") constă în cercetarea tuturor elementelor constitutive ale unei opere literare, explicarea, interpretarea lor, în vederea evaluării critice a ansamblului.
- b. **Comentariul literar** are în vedere cercetarea și evaluarea critică a unui anumit pasaj dintr-o operă (un moment al subiectului, o secvență lirică etc.), a unui anumit element constitutiv (semnificația titlului, a unui motiv literar, a versificației, a stilului etc.)
- c. **Sinteza**; compoziție opusă analizei, pe o temă cu o sferă largă de cuprindere ("Romanul interbelic", "M. Eminescu, poet național și universal", "Proza fantastică" etc.) menită să reunească într-un întreg aspectele esențiale și reprezentative ale problematicii cercetate, pe baza stabilirii unor posibile filiații.
- d. **Recenzia** este prezentarea succintă a unei opere literare (științifice), prezentare care, pe lângă consemnarea principalelor probleme, idei, conține sumare comentarii și aprecieri critice.
- e. **Paralela** este compoziția în care se evidențiază asemănările și deosebirile dintre două opere literare (personaje, stiluri, etc.) prin compararea trăsăturilor lor specifice.
- f. **Caracterizarea unui personaj** trebuie să reliefeze trăsăturile esențiale, definitorii ale personajului operei literare, având în vedere stabilirea locului său în operă, a relațiilor cu celelalte personaje, a semnificațiilor pe care le întruchipează.
Trăsăturile se argumentează și se ilustrează pe baza materialului oferit de opera literară, evidențiindu-se și mijloacele de caracterizare.
- g. **Eseul** (fr. essai "încercare"); Compoziția de acest tip reclamă tratarea unei anumite probleme (literare, filozofice etc.) fără pretenția de a o epuiza, într-o manieră originală. Eseul presupune o expunere spontană (pe baza asociației libere de idei), cunoștințe bogate, din diverse domenii ale culturii (muzică, artă plastică, filozofie etc.), stil atractiv.

Eseul structurat păstrează caracteristicile generale ale eseului, doar că trebuie să se înscrie într-un număr de cerințe formulate la început; eseul structurat poate porni, eventual, de la un fragment critic cu privire la o operă literară, cerându-se argumentarea unor opinii personale în acord sau dezacord cu citatul respectiv.

II. COMPUNERI TIP CORESPONDENȚĂ

Scrisoarea este un text cu caracter epistolar prin care se transmit informații de un anumit gen (de afaceri, de dragoste etc.), având, evident, un expeditor și un destinatar.

Tipuri de scrisori:

- familială: se folosește în relațiile dintre membrii unei familii;
- amicală: exprimă amabilitate; ton afectuos;
- de felicitare: cu prilejul unor evenimente;
- de mulțumire: pentru îndeplinirea unor rugăminți;
- de dragoste: exprimă sentimente erotice;
- oficială: adresată unui șef de instituție prin care se solicită un anumit sprijin, prin care se pretinde o dezmințire, prin care se aduce la cunoștință o situație deosebită: se folosește o exprimare neutră, fără relief stilistic.

Telegrama: o informație scurtă enunțată lapidar, renunțându-se adesea la elementele de relație: prepoziții, conjuncții.

Tipuri de telegramă: de felicitare, de condoleanțe, oficială, de răspuns etc.

III. COMPUNERI CU DESTINAȚIE OFICIALĂ

1. **Cererea** este compoziția cu caracter oficial prin care se solicită unei instituții, întreprinderi sau organizații (prin conducătorul acesteia) rezolvarea unei anumite probleme (eliberarea unui act, înscrierea într-o anumită organizație, angajarea într-un servici etc.)

Structura:

- a) formula de adresare (Domnule Director, Președinte, Inspector etc.);
- b) numele și prenumele (Subsemnatul...) și adresa completă a solicitantului (domiciliat în...);
- c) prezentarea succintă a solicitării (... vă rog să-mi aprobați (eliberați) etc.); în ce scop, pe baza cărui temei legal (după caz);
- d) formule de încheiere ("Cu deosebită considerație... etc.);
- e) semnătura și data;
- f) funcția adresantului și instituția (Domnului Director al...) se scrie în partea cea mai de jos a paginii.

2. Procesul-verbal este un act cu caracter oficial în care se înregistrează o anumită constatare, sau se consemnează pe scurt discuțiile și hotărârile unei adunări (comisii); există și proces-verbal de contravenție (abatere de la lege).

Structura:

- a) data, numele și prenumele (calitatea) celui care întocmește actul ("Încheiat astăzi 15-X-1999,...) cu ce prilej (în cadrul unei ședințe etc.);
- b) participanții (membrii unei comisii, ai unei organizații etc.);
- c) ordinea de zi a dezbaterilor;
- d) consemnarea discuțiilor și a hotărârilor adoptate;
- e) semnătura ("Drept care am încheiat prezentul proces-verbal..." urmează semnătura)

3. Referatul cuprinde prezentarea unei anumite situații a cărei rezolvare necesită intervenția unei persoane abilitate.

- în altă accepțiune, referatul este consemnarea unei rezoluții pe marginea unei cereri de către persoana abilitată;

Structura primei variante:

- a) prezentarea succintă a problemei ce necesită rezolvarea;
- b) concluzii și propuneri;
- c) semnătura referentului;

Se poate redacta și referatul care cuprinde prezentarea unei cărți, a unei probleme cu caracter științific; în acest caz se adoptă un stil cu o funcționalitate corespunzătoare.

4. Memoriul de activitate (curriculum vitae=lat. "parcursul vieții") desemnează ansamblul de informații semnificative prin care se face cunoscută activitatea unei persoane, în vederea angajării sau promovării profesionale.

Structura:

- a) numele și prenumele (adresa, telefonul);
- b) vârsta, starea civilă (căsătorit/necăsătorit);
- c) studii (școli absolvite, profilul liceului, facultatea, secția, specializarea, cursuri postuniversitare etc.);
- d) performanțele: media la bacalaureat, la examenul de diplomă, concursuri (olimpiade), sesiuni de comunicări (lucrări) etc.;
- e) activitatea profesională până în momentul dat;
- f) abilități: cunoașterea unei limbi străine, calculatoare, permis auto etc.
- g) pasiuni (hobbu-uri): sport, lectură, excursii etc.
- h) obiective propuse: o anumită ofertă de program (ce ar dori să realizeze);
- i) semnătura și data.

V. ASPECTE GRAMATICALE:

Unele probleme de acord gramatical

I. ACORDUL ADJECTIVELOR PRONOMINALE ȘI AL ADJECTIVELOR PRORPIU-ZISE

După cum se știe, elementul regent (un substantiv, pronume, numeral) impune adjectivului pronominal sau propriu-zis acordul în gen, număr și caz.

Uneori însă această regulă este neglijată, mai ales în ceea ce privește acordul în caz, îndeosebi la Genitiv și Dativ.

Semnalăm unele dintre aceste abateri care trebuie evitate:

a) în construcțiile cu adjectivul pronominal de întărire, la Dativ, genul feminin.:

Exemplu: *mie însămi* îmi este util (pentru "mie însemi"...)
ție însăși... (pentru "ție înseși"...)
ei însăși... (pentru "ei înseși"...)

b) în construcțiile cu adjectivul pronominal demonstrativ la Genitiv și Dativ:

Exemplu: *cartea elevului acesta* (pentru "elevului acestuia");

Am oferit fetei acestea (pentru "fetei acesteia");

Plural

cărțile elevilor aceștia (pentru "elevilor acestora");

Am oferit fetelor acestea (pentru "fetelor acestora");

c) în construcțiile cu adjective provenite din participiu la Genitiv și Dativ:

Exemplu: *Mă voi referi asupra unei cărți apărută* recent. (pentru "cărți apărute"...)

Unei colege venită în vizită... (pentru "colege venite"...)

d) în construcțiile cu adjective propriu-zise la Genitiv și Dativ:

Exemplu: *Hotărârea unei eleve dornică* să se afirme... (pentru "eleve dornice"...) etc.

Unei eleve dornică... (pentru "eleve dornice")

II ACORDUL PREDICAT-SUBIECT

1. Acordul predicatului verbal cu subiectul

Dintre factorii care favorizează producerea dezacordului între predicatul verbal și subiect (regula impune acordul în persoană și număr) menționăm:

a) postpunerea subiectului:

Exemplu: *Mă doare mâinile.* (pentru "Mă dor mâinile");

Îmi revine noi obligații. (pentru "Îmi revin noi obligații");



b) postpunerea subiectului multiplu:

Exemplu: O mare însemnătate *o are* apariția , formarea și dezvoltarea fenomenului. (pentru "*o au* apariția, formarea și dezvoltarea"...);

c) ezitarea între acordul prin înțeles și acordul prin atracție;

Exemplu: Grosul forțelor *a fost dirijat* în altă direcție. (pentru "*au fost dirijate*"...);

O mulțime de elevi *merge* în excursie. (pentru "*merg* în excursie");

Jumătate din copii *face* sport. (pentru "*fac* sport");

2. Acordul **predicativului nominal** cu **subiectul multiplu** necesită respectarea următoarelor reguli referitoare la relația gramaticală masculin/feminin sau neutru:

a) când substantivele sunt **nume de ființe**, masculinul are prioritate.

Exemplu: Fratele și sora mea *sunt buni* cu tine.

b) când substantivele sunt **nume de lucruri** apar două situații:

1. masculinul singular își pierde prioritatea față de feminin, dacă substantivul feminin stă alături de predicat:

Exemplu: Codrul și câmpia *sunt înverzite*.

2. situația se inversează dacă substantivul masculin stă alături de predicat:

Exemplu: Câmpia și codrul *sunt plini* de bogății.

c) masculinul nu are prioritate față de neutru:

Exemplu: Codrul și dealul *sunt înverzite*. (se preferă forma de plural a neutrului).

VI. ASPECTE LEXICALE

Categorii semantice

- **Polisemia** este capacitatea unui cuvânt de a avea mai multe sensuri în funcție de context. Cuvintele polisemantice aparțin de obicei fondului principal lexical, având o mai mare frecvență în limbă, spre deosebire de cele monosemantice, adică cuvintele cu sens unic (din terminologia tehnico-științifică).

Cuvintele polisemantice păstrează o legătură de sens.

Exemplu: *școală*;

A urmat patru ani la *școala* din oraș. (instituție);

Acestui popor i-a lipsit lumina *școlii*. (învățături);

Fusese preminat pe *școală*. (la studiu);

Școala de poezie din Iași e cunoscută. (grup de adepți);

- **Omonimia** este capacitatea unor cuvinte de a avea înțeles total diferit, deși forma lor este identică. Deosebirea dintre cuvintele polisemantice și omonime este că la acestea din urmă nu poate fi sesizată nici o înrudire semantică:

Exemplu: *port*, "îmbrăcăminte";

port, "loc pentru acostarea vapoarelor"

Există mai multe tipuri de omonime:

- propriu-zise (omonimie totală):** cuvinte cu formă unică, dar cu etimologii diferite:

Exemplu: *bancă*=it banca "întreprindere financiară";

bancă-fr. banca "scaun cu pupitru";

- parțiale** (identice numai la o categorie gramaticală: la singular):

Exemplu: *lin*, i=specie de pește;

lin, uri= un vas de lemn cu destinație specială

- omonime morfologice (omoforme):** aparțin unor părți de vorbire diferite:

Exemplu: *vie* (substantiv), *vie* (adjectiv), *să vie* (verb);

d) **omonime lexico-gramaticale**: nu-și modifică forma prin conversiune (când trec dintr-o parte de vorbire în alta);

Exemplu: muncitor (adjectiv); muncitor (substantiv).

- **Sinonimia**: capacitatea unor cuvinte cu forme diferite de a avea **sensuri identice** (sinonimie totală), sau asemănătoare (sinonimie parțială).

Exemplu: a muri = a deceda = a răposa = a pieri (sinonimie totală);
drum = cale = traseu (sinonimie parțială).

În general sinonimia perfectă este rară în limba română. O importantă sursă a sinonimiei o constituie împrumuturile neologice.

Exemplu: amănunt-detaliu; călătorie-voiaj; cină-dineu etc.

- **Antonimia** se bazează pe **opoziția de sens** dintre cuvinte; cuvintele antonime au nu doar forme diferite, ci și sens opus.

Exemplu: alb-negru; bun-rău; adevăr-minciună;

Sunt și situații când aceluiași cuvânt i se pot găsi mai multe antonime:

Exemplu: libertate - captivitate, sclavie, dependență, constrângere;
a aproba - a dezaproba, a nega, a respinge;

- **Folosirea corectă a neologismelor**

Importanța neologismelor (*cuvinte împrumutate mai recent sau mai demult din altă limbă, sau create prin mijloace proprii*) pentru îmbogățirea lexicului este indiscutabilă. Numai că uneori sunt folosite incorect. Cauzele folosirii incorecte pot fi de natură fonetică (pronunțare greșită) sau din cauza necunoașterii sensului (folosire inadecvată).

a) pronunțare greșită:

corect este: *bancnotă* (nu "bacnotă")
 delincvent (nu "delicvent")
 a asambla (nu "a ansambla")
 itinerar (nu "intinerar") etc.

- b) necunoașterea sensului (folosirea inadecvată);
fortuit "întâmplător" e confundat cu "forțat";
lucrativ "câștig", "profit" e confundat cu "de lucru" (ședință lucrativă);
petrolifer "care conține petrol" (teren petrolifer) e confundat cu "petrolier" (industrie petrolieră), - *petrolier* (vas de transportat petrol).

- **Confuzia paronimică** este una din cauzele utilizării greșite a neologismelor.

Cuvintele *paronime* sunt *aproape identice din punct de vedere al formei*, diferențiindu-se, de obicei, printr-o singură literă, din acest motiv putând fi confundate.

Exemplu: *a enerva* (a scoate din fire) - *a inerva* (a produce o stare de excitare a unui țesut);

eminent (remarcabil) - *iminent* (gata să se producă);

emersiune (ieșire dintr-un mediu lichid) - *imersiune* (afundare); *original* - *originar*; *temporal* - *temporar* etc.

- **Pleonasmul** este o greșeală de exprimare care constă în folosirea alăturată (și deci inutilă) a unor cuvinte (construcții) cu același înțeles.

Exemplu: *a colabora împreună*; *a revedea din nou*; *scriitorii și poeții*; *sentimente sufletești*; *un mare geniu*; *prefer mai bine* etc.

Desigur toate aceste greșeli lexicale pot fi evitate, apelând constant la dicționare.

Subiectele probelor scrise de la examenul de bacalaureat, 1999

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
EXAMEN DE BACALAUREAT
SESIUNEA IUNIE 1999

PROBA SCRISĂ LA LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

SUBIECTUL I

Realizați o compoziție/ eseu cu tema "Real și fantastic în opera lui Ion Creangă". Se va avea în vedere următoarea afirmație:

"Cine se îndoiește că în lenea masivă, liniștită și în aversiunea opacă pentru carte a lui Trăsnea, tovarășul de studii la Fălticeni al lui Creangă, nu clipește somnolent energia unui erou mitic, rupt de rosturile lui de fiu al naturii și torturat de grijile unei vieți ce începe să fie artificială prin civilizație?" (P.Constantinescu - Scrieri, II)

Veți ține cont de:

- structura compozițională a Amintirilor din copilărie și a basmului Povestea lui Harap Alb (motive narative);
- lumea personajelor lui Creangă - amestec de însușiri fantastice (fabuloase) și însușiri realiste;
- viziunea umoristică asupra lumii; scene semnificative.

Notă: Se punctează de asemenea prezența unor idei personale sau critice comentate, organizarea ideilor în scris, corectitudinea exprimării și a scrierii.

45 de puncte

SUBIECTUL II

Comentați următorul text:

*"Dormeau adânc sicriele de plumb,
Și flori de plumb și funerar vestmânt-
Stam singur în cavou... și era vânt...
Și scârțâiau coroanele de plumb.*

*Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, și-am început să-l strig-
Stam singur lângă mort... și era frig...
Și-i atârnav aripile de plumb."*

(George Bacovia - *Plumb*)

În realizarea comentariului veți avea în vedere:

- cadrul simbolistic (elementele care-l compun);
- imaginea eului poetic;
- explicarea versurilor:

"Stam singur în cavou... și era vânt..."

*.....
Stam singur lângă mort... și era frig..."*

30 de puncte

SUBIECTUL III

Realizați o scrisoare oficială către redactorul-șef al unui cotidian prin care îi solicitați să dea o dezmințire în legătură cu o anumită informație publicată cu o zi în urmă în ziar.

Veți avea în vedere caracteristicile specifice unei scrisori oficiale (stilul neutru, adresări reverențioase, identificarea clară a problemei etc.).

15 puncte

Din oficiu=10 puncte

Timp de lucru=3 ore

SESIUNEA AUGUST 1999

PROBĂ SCRISĂ LA LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

SUBIECTUL I

Realizați o compoziție/ eseu cu tema "Contribuția lui Liviu Rebreanu la dezvoltarea romanului românesc". Veți avea în vedere:

- o prezentare generală a romanelor lui Rebreanu (structura compozițională, problematica etc.);
- specificul viziunii artistice (realismul, particularitatea conflictelor, tragismul, tipologia personajelor, destinul acestora, elemente de expresivitate stilistică);
- integrarea operei lui Rebreanu în evoluția romanului interbelic.

SUBIECTUL II

Comentați următoarele versuri având ca puncte de reper:

- integrarea versurilor în structura poeziei;
- imaginea eului poetic (trăiri); relația structurală dintre cele două strofe;
- imaginea femeii și a iubirii; simbolul central, semnificația epitetelor;
- ideea poetică a ultimului vers.

"Înc-o gură - și dispare...

Ca un stâlp eu stam în lună.

Ce frumoasă, ce nebună

E albastra-mi dulce floare.

.....

Și te-ai dus, dulce minune,

Și-a murit iubirea noastră -

Floare-albastră, floare-albastră!...

Totuși... este trist în lume!"

(Mihai Eminescu - *Floare albastră*)

Notă: În ambele subiecte se vor puncta și coerența textului realizat, argumentația, corectitudinea exprimării și a scrierii.

SUBIECTUL III

15 puncte

Te numești Ion (Ioana Ionescu) și nu ești mulțumit(ă) cu nota pe care ai obținut-o la proba scrisă la matematică. Scrie o cerere prin care să soliciți recorectarea lucrării, respectând normele specifice unei asemenea compoziții: indicarea persoanei căreia te adresezi, numele și prenumele solicitantului etc.)

Timp de lucru = 3 ore

Din oficiu- 10 puncte

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

(a) Didactică, metodică

- **Manualele și programele de limba și literatura română pentru liceu**, Editura Didactică și Pedagogică (ultimele ediții)
- **Literatura română. Sinteze și comentarii**, clasele IX - XII, lucrare colectivă - coordonatori: Nicolae.I.Nicolae, Aurelia Iordache, Editura "Sarmis", Craiova, 1996
- **Limba și literatura română. Pentru examenele de bacalaureat și de admitere în facultate** - prof. Dr. Constanța Bărboi, prof. Silvestru Boată, prof. Marieta Popescu, Editura "Recif", ediția a VI-a, București, 1998
- **Literatura română** (pentru examenul de bacalaureat), Editura "Orientul Latin", ediția a IV-a, Brașov, 1995
- **Consultații pentru bacalaureat la limba și literatura română** - lucrare colectivă - coordonatori: prof. D.P.Mărgineanțu și prof.dr.Pavel Petroman, Editura "Eurobit", Timișoara, 1992
- **Analize literare**, , D.Stoica, Gheorghe Lăzărescu, Editura "Hermes", București, 1991
- **Analize și sinteze**, Fănică Gheorghe ("Mihai Eminescu"), E.D.P., 1977
- **Comentarii și analize literare**, ed. a-II-a, Ion Rotaru, Editura "Prometeu", București, 1994
- **Dicționar de proză românească**, coordonator prof. Cristina Itu, Editura "Orientul Latin", Brașov, 1993
- **Literatura în școală**, Constantin Parfene, ediția a II-a, Editura Universității "Al.I.Cuza" Iași, 1997
- **Literatura română - Poezia**, Chirvase N., Editura "Saeculum", București, 1997

- *Literatura română - Proza*, Constantinescu N., Zane R., Editura "Saeculum", București, 1997
- *Receptarea poetică*, Parfene C., Editura Polirom, Iași, 1999
- *Compozițiile în școală*, Constantin Parfene, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980
- *Compunerile corespondență și cu destinație oficială*, Vasile Teodorescu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979

(b) Istorie, critică și estetică

- Călinescu G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura "Minerva", 1985
- Ciopraga C., *Personalitatea literaturii române*, Editura Junimea, Iași, 1973
- Crohmălniceanu Ov., *Literatura română între cele două războaie mondiale* (I, 1967; II, 1972), Editura "Minerva", București
- Constantinescu Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Editura "Minerva", București, 1977
- Manolescu N., *Arca lui Noe*, Editura "Minerva", 1980
- Piru Al., *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura "Univers", 1981
- Popovici D., *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura "Tineretului", 1969
- Simion Eugen, *Eminescu, Proza literară*, E.P.L., 1964
- Simion Eugen, *Scriitorii români de azi* (I, 1974; II, 1976; III, 1983), Editura "Cartea românească", București
- Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura "Albatros", 1977
- *** *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Editura Academiei, 1979
- *** *Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente*, Coord. D.Păcurariu, Editura "Univers", 1979

Cartea profesorului Romel Moga oferă ceea ce este esențial sub aspect științific, în rezolvarea unor probleme de literatură, lăsând libertate fiecărui candidat să dezvolte sugestiile sale, funcție de sensibilitatea, cultura, gustul estetic și puterea de exprimare a fiecăruia.

Recomandăm, fără rezerve, cartea aceasta celor interesați, care pot fi nu numai candidații însșiși, ci chiar și profesorilor de literatură română.

prof.univ.dr. Constantin Parfene